

Studien zur Romanvorrede

von Grimmelshausen bis Jean Paul

DISSERTATION

zur Erlangung der Würde eines Doktors der Philosophie

der Philosophisch-Historischen Fakultät
der Universität Basel

vorgelegt von

HANS EHRENZELLER

aus St. Gallen

Genehmigt von der Philosophisch-Historischen Fakultät
auf Antrag der Herren Professoren Dr. W. Muschg und Dr. F. Ranke †.

Basel, den 19. Oktober 1950

Prof. Dr. Bernhard Wyß, Dekan

Die vorliegende Dissertation erscheint gleichzeitig als Heft 16 der *Basler Studien zur deutschen Sprache und Literatur*, herausgegeben von Friedrich Ranke † und Walter Muschg,
Francke Verlag, Bern.

INHALT

I. <i>Einleitung</i>	
Vorarbeiten	7
Begriffliches und Etymologisches	10
Das Mißtrauen der Autoren	14
II. <i>Ursprünge</i>	
Die Invocatio	19
Das Prooemium in der Rhetorik	29
Antike Buchanfänge	31
Die erste Romanvorrede	33
Die drei Dimensionen der Vorrede	35
III. <i>Grimmelshausen und die simplicianische Vorrede</i>	
Die drei Vorreden zum «Satyrischen Pilgram»	40
Die Simplicissimus-Vorreden	48
Der «Simplicissimus Teutsch»	48
Der Eingang des sechsten Buches	51
Der «Beschluß» des sechsten Buches	54
Die Vorrede zu Ausgabe IV	59
Die «Wolgemeinte Vorerinnerung» zu Ausgabe V	62
Exkurs: Simplicianische Familie und simplicianisches Publikum	63
Die Vorreden zum «Wunderbarlichen Vogelnest»	75
Vogelnest I	75
Vogelnest II	76
IV. <i>Grimmelshausen und das höfische Eingangszereemoniell</i>	
Die barocke Buchfassade	81
Die Idealromane Grimmelshausens	90
Dietwald und Amelinde	92
Proximus und Lympida	97
V. <i>Das Werk in der Vorrede</i>	
Geschichte des Buchs	107
Thema und Inhaltsangabe	109
Erklärung des Titels	111
Veranlassung	116
Vorgänger, Quellenberufung und Wahrheitsbeteuerung	123
Rechtfertigung	130
Moralische Rechtfertigung: Besserung und Abschreckung ..	130
Hygienische Rechtfertigung: Lachen und Abwechslung	134

Verteidigung	137
Allgemeine Schutzfunktion der Vorrede	137
Der Rezensent	139
Von Keye zu Momus	142
Von Momus zum Kunstrichter	146
Jean Paul und die Rezensenten	151

VI. *Der Leser in der Vorrede*

Captatio	159
Freund Vielkopf – der Idealeleser	170
Wiedersehen mit dem Leser	175
Die Leserverliebtheit Jean Pauls	178

VII. *Der Autor in der Vorrede*

Der Name	185
Abschied vom Werk	194

<i>Anhang:</i> Text der Pilgram-Vorreden	203
--	-----

<i>Literatur</i>	208
------------------------	-----

<i>Quellen</i>	209
----------------------	-----

<i>Anmerkungen</i>	214
--------------------------	-----

<i>Namen</i>	225
--------------------	-----

Auch die Vorrede ist ein subtiler Büchermesser.

*Die Klügern lassen deshalb jetzt diesen verrätherischen Inhalts-
anzeiger gewöhnlich weg, und die Bequemen tun es, weil eine gute Vorrede
schwerer ist wie das Buch; denn wie der junge revolutionäre Lessing
sich ausdrückte, so ist die Vorrede Wurzel und Quadrat des
Buchs zugleich, und ich füge hinzu, mithin nichts
anders als die echte Rezension desselben.*

NOVALIS



I. EINLEITUNG

VORARBEITEN

In der Vorrede zu seinem «Francion» beklagt sich der französische Romanschriftsteller Charles Sorel, ein Zeitgenosse Grimmelshausens, über die traurige Tatsache, daß es immer noch Leute gebe, die niemals eine Vorrede lesen. Sie hätten keine Ahnung, was ihnen da entgehe, und wüßten nicht, daß hier, mehr als im ganzen übrigen Buch, der Autor verrate, wes Geistes Kind er sei. Er habe einmal einen «sot de cette humeur» gefragt, warum er die Vorrede denn immer überblättere. Die Vorreden, so lautete die Antwort, seien ja doch alle gleich, und es genüge wohl, im Leben eine gelesen zu haben, um über alle andern Bescheid zu wissen. Das sei eine erbärmliche Auffassung, meint Sorel, und wem nur ein wenig an seiner Achtung gelegen sei, der dürfe sich niemals um die Vorrede drücken.

Fast hundertfünfzig Jahre später gesteht Jean Paul in der Vorrede zu seinem «Museum»: «Da ich aber immer jede Vorrede mit dem närrischen Gefühl anhebe, daß ich sie ganz gut weglassen könnte..., so fühlt man sich in einem so behaglichen Element, daß man die goldenen Worte des Vorberichts gern übermäßig wie in einem metallischen Walz- oder Streckwerk ausdehnen und kaum ablassen möchte, besonders, weil ohnehin da, wo keine Notwendigkeit des ersten Worts war, schwerlich eine des letzten zu erweisen ist, daher sind denn Vorreden so lang. Auch bei dieser will ich mich durch kein Versprechen binden, aufzuhören.»

Zwischen dem Autor, der sich über seinen vorredenfaulen Leser ärgert, und dem andern, der das Unverbindliche und Überflüssige des Vorredenbrauchs genießerisch auskostet, liegen die anderthalb Jahrhunderte, die man die eigentliche Blütezeit der Romanvorrede nennen könnte. Die geschichtliche Entwicklung hat freilich dem «sot de cette humeur» recht gegeben. Der Romanleser hat mit seinem hartnäckigen Überblättern, mit seinem gierigen Sprung ins erste Kapitel hinein schließlich den Sieg über die Vorrede davongetragen. Er hat den Schriftstellern das Vorredens Schreiben endlich verleidet und dadurch mitgeholfen, eine literarische Form zum Verschwinden zu bringen.

Nur mitgeholfen, denn es wäre völlig verfehlt, das Erlöschen der Romanvorrede zu Anfang des 19. Jahrhunderts einseitig vom Leser her zu begründen. Die vorliegende Untersuchung möchte im Gegenteil zeigen, wie die Romanvorrede, die einst in den Kinderjahren des Prosaromans nicht nur eine literarische Konvention, sondern eine unerläßliche Bedingung war, im Lauf des 18. Jahrhunderts ihre sachlichen Funktionen mehr und mehr ab-

legt und schließlich – unter dem Einfluß Sternes und seiner deutschen Nachahmer – bei Jean Paul jene zwecklos heitere Verklärung gewinnt. Die Entwicklung der Romanvorrede von der Formel zum literarischen Motiv: so etwa ließe sich das Thema umschreiben, das sich diese Arbeit gestellt hat.

Die Romanvorrede ist, soviel ich sehe, bis heute noch nicht untersucht und im Zusammenhang dargestellt worden. Nur eine Arbeit hat sich eingehender mit diesem Gegenstand beschäftigt: Hermann Riefstahl, *Dichter und Publikum in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, dargestellt an der Geschichte der Vorrede. Riefstahl beschränkt sich fast ausschließlich auf die Vorreden zu Gedichtausgaben von 1680 bis 1750. Er behandelt nacheinander die Hofpoeten (Canitz, Besser), die bürgerlichen Gelegenheitsdichter (Christian Weise, Hunold), schließlich die bürgerlichen Dichter des vierten und fünften Jahrzehnts (Gottsched, Hagedorn, Gellert, Brockes). Er berührt kurz Lessings ablehnende Haltung der Vorrede gegenüber und charakterisiert endlich gesondert die Herausgeber-Vorrede.

Es geht Riefstahl offenbar weniger um die im Titel angekündigte Beziehung zwischen Autor und Publikum, als vor allem um die Entwicklung des dichterischen Selbstbewußtseins. Im Aussterben des Vorredenbrauchs sieht er eine durchaus erfreuliche Entwicklung, ein Zeichen für die gesellschaftliche Emanzipation des Schriftstellers. Die unerbittliche Bemerkung Lessings: «Eine Vorrede sollte nichts enthalten als die Geschichte des Buchs» und die kaum freundlichere Stellung, die Goethe gegen die Vorrede bezieht, sind für Riefstahl ein Beweis, daß der Dichter seine gesellschaftlichen Minderwertigkeitsgefühle endgültig überwunden hat.

«Die Vorrede geht nämlich», so liest man bei Riefstahl, «in jedem Fall ... aus einer Sorge und Unsicherheit des Autors hervor, indem er entweder seinem Werk oder dem Publikum nicht traut.» Und einem heute hoffentlich verabschiedeten Gemeinschaftsbegriff huldigend, faßt Riefstahl zusammen: «Überall, wo der Dichter mit der Gemeinschaft der Aufnehmenden eng verbunden ist, wo die Hörer auch in räumlicher Vereinigung und Gemeinsamkeit die Dichtung aufnehmen, bedarf es keiner Vorrede.» Diese Behauptung ist so nicht annehmbar. Sie verkennt das Gewordensein der Vorrede ebenso sehr wie ihre Funktionen. Hat denn die «räumliche Vereinigung» mit ihrem Publikum die mittelhochdeutschen Epiker gehindert, lange Eingangsvorverse zu schreiben? Und hat auf der andern Seite der leidenschaftliche Kontakt, den Jean Paul mit seinen Lesern unterhielt, die Vorredenverliebtheit dieses Autors nicht eher noch geschürt als erstickt? Gerade Goethe, den Riefstahl als Kronzeugen zitiert, beweist doch, daß man nicht unbedingt in echter Gemeinschaft mit den Aufnehmenden leben muß, wenn man keine Vorreden schreibt. Wer hauptsächlich mit Vorreden zu lyrischen Sammlungen arbeitet, die mit dem Werk tatsächlich nur in ganz loser Beziehung stehen und kaum je dichterischen Eigenwert besitzen, muß freilich zu einer

negativen Bewertung der Vorrede gelangen. Mit alldem sei nichts gegen die soziologischen Ergebnisse der Arbeit Riefstahls gesagt, die am Abklingen einzelner Vorredenfunktionen (Captatio, Rechtfertigung usw.) sehr schön zeigt, wie die gesellschaftliche Stellung des Dichters sich allmählich verfestigt. Daß die Vorrede mehr ist als nur ein Hemmschuh des dichterischen Selbstbewußtseins, das erfährt erst, wer das doch etwas dürre Unterholz Canitzscher und Gellertscher Vorberichte verläßt und sich der Romanvorrede zuwendet.

Der Mangel an Vorarbeiten wird noch auffälliger, wenn man bedenkt, daß über Prolog und Eingangsverse zu mittelhochdeutscher Dichtung bereits eine ganze Reihe von Studien erschienen ist. Als wichtigste Arbeiten seien hier die von F. Zellweker, R. Ritter, K. Iwand, H. Schreiber, J. Schwietering und B. Bösch genannt.

Im großen ganzen arbeiten diese Autoren nach der gleichen Methode. Sie analysieren die Eingangsverse, untersuchen das Formelhafte daran, beschreiben die Funktionen der einzelnen Wendungen, fassen diese zu größern Gruppen zusammen und würdigen schließlich die individuelle Gestaltung der Epeneingänge. Ritter, Schwietering und Bösch gliedern nach Funktionen und Motiven, Schreiber geht von den Dichternamen, und Zellweker, der sich auf den Dramenprolog beschränkt, von den Dramengattungen aus.

Wenn diese Arbeiten ihren Gegenstand auch nicht alle gleich tief ausschöpfen, so läßt sich aus ihnen doch der Weg, den der Epeneingang vom Hildebrandslied bis zu den Spätwerken des 13. Jahrhunderts durchlaufen hat, ziemlich genau ablesen.

Wie kommt es, daß sich die Literaturgeschichte so lebhaft für die mittelalterliche Vorrede interessiert, die neuhochdeutschen Prosavorreden dagegen bisher vollständig vernachlässigt hat? Verschiedene Gründe sind wohl für diese einseitige Begünstigung namhaft zu machen. 1. Die mittelalterlichen Prologe haben Quellenwert. Was man über Dichter und Dichtung des Mittelalters weiß, stammt fast ausschließlich aus diesen Eingängen. Schon dies allein verleiht ihnen in den Augen der Forschung ein höheres Ansehen. 2. Die formale Analyse des Epeneingangs wird erleichtert durch die Versform. Die einzelnen Funktionen sind an ein viel strengeres Schema gebunden und lassen sich säuberlich auseinanderhalten. Jeder Funktion steht eine bestimmte Anzahl Verse zur Verfügung. So geben, grob gesehen, im Armen Heinrich v. 1–5 über Namen und Bildungsgrad des Verfassers Auskunft, v. 6–15 erläutern Veranlassung des Werks und Absicht, v. 16–28 schließlich wenden sich mit der Aufforderung, den Dichter ins Gebet einzuschließen, direkt an den Leser.

Durch die Auflösung der Prosa büßt die Vorrede ihre Übersichtlichkeit ein, die Funktionen überschneiden und mischen sich. Das soll nicht heißen, daß der mittelalterliche Eingang durch seine Reimpaare von vornherein zum

Formelhaften und Konventionellen verurteilt wäre. Im Gegenteil, jeder mittelalterliche Dichter hat mehr oder weniger seinen eigenen Prologstil. Formelhaft wird ja die Vorrede, wie noch zu zeigen sein wird, erst dort, wo die großen Themen und die spielerischen Möglichkeiten von den rein zweckgerichteten Funktionen verdrängt werden. Im mittelalterlichen Prolog ist aber noch viel Raum für Gott, für den Dichter und den Leser.

3. Der Epeneingang hat einen eindeutigeren Stammbaum vorzuweisen als die Romanvorrede. Wenn man – im Gegensatz zu Steckner (Art. Epos, Merker-Stammler-Reallexikon, Nachtragsband) – die mittelhochdeutschen Dichtungen als Epen gelten läßt, wird man wohl die Tradition der Eingangsverse vom antiken Epos herleiten dürfen, ohne sich allzugrober Vereinfachung schuldig zu machen. Der Roman dagegen wird erst im 17. Jahrhundert theoriefähig, und die Theoretiker haben alle Hände voll zu tun mit der Rechtfertigung oder Ablehnung der neuen Gattung und ihrer Abgrenzung gegen das Epos hin, so daß ihnen für eine kritische Untersuchung oder auch nur eine ästhetische Registrierung der Romanvorrede keine Kraft mehr bleibt. – Die Poetik des 19. und 20. Jahrhunderts hat sich mit der Vorrede des 17. Jahrhunderts dann allerdings ausführlich beschäftigt, aber nur soweit sie als Quelle zur Theorie des Barockromans verwertet werden konnte. Bruno Markwardt (Geschichte der deutschen Poetik, 1934), dessen Abschnitt über das 17. Jahrhundert sich ohne Vorrede gar nicht denken ließe, spricht von einer eigentlichen ‚Vorredenpoetik‘. Und die Münchner Dissertation von M. L. Wolff (Geschichte der Romantheorie, 1915) zehrt zum guten Teil von den langen Vorberichten jener Epoche. Denn die langen Einleitungen zur «Aramena» oder zum «Herculiscus» waren die Tribünen, wo das Pro und Contra der neuen Gattung leidenschaftlicher verhandelt wurde als in den sogenannten Poetiken. – Es ist selbstverständlich, daß uns die «Vorredenpoetik» hier nur als formale Erscheinung beschäftigen kann; das Inhaltliche jener Abhandlungen gehört in die Geschichte der Poetik.

BEGRIFFLICHES UND ETYMOLOGISCHES

Für die unordentliche und komplizierte Herkunft der Vorrede ist schon ihre begriffliche Vieldeutigkeit bezeichnend. Beim Übersetzen des Begriffs ins Lateinische ergeben sich nach Georges' «Ausführlichem Handwörterbuch» folgende vier Möglichkeiten:

1. prooemium: Eingang eines eigentlichen Vortrags, einer Rede, eines Buches.
2. praefatio: Einführungsworte, Vorrede. Vorverhandlung, vorläufige Verlobung, Vorformel einer religiösen oder politischen Handlung.

3. *praelocutio*: Einführungsworte, Vorwort bei Rede oder Schrift.
4. *exordium*: Anfang eines Gewebes, im weiteren Sinn jeder Anfang, besonders der Eingang einer Rede.

Das griechische ‚*prologos*‘, das ursprünglich auf die dramatische Dichtung beschränkt war, bezeichnete bei seiner Aufnahme ins Lateinische bereits jede Art von Einleitung (Schreiber). Die übliche Bezeichnung für die Einleitungsworte zu einer Schrift war ‚*prooemium*‘ (Birt) und nicht ‚*prae-fatio*‘, das sich erst später durchsetzte und im Englischen und Französischen heute der gebräuchlichste Ausdruck ist.

Für die mittelalterliche Schulästhetik mögen hier zwei Definitionen stehen, die das Willkürliche und Auswechselbare der Begriffe besonders deutlich herausstreichen: «*Prooemium est initium dicendi. Sunt enim prooemia principia librorum, quae ante causae narrationem ad instruendas audientium aures coaptantur. Cuius nomen plerique latinitatis periti sine translatione posuerunt. Hoc autem vocabulum apud nos interpretatum praefatio nuncupatur, quasi praelocutio ...*» (Isidor).

«*Prooemium praefacio est operis, prologus quaedam ante sermonem praelocutio; sed inter prologum et titulum hoc interest, quod titulus auctorem et unde tractet breviter innuit, prologus vero docilem facit et intentum et benivolum reddit lectorem vel auditorem. Est autem omnis prologus aut apologeticus aut commendaticius vel enim se excusat aut commendat; denique titulus libris omnibus, prologus vero comicis prosaïcisque praefigitur libris et quid et quomodo vel quare scriptum vel legendum sit explicat*» (Konrad von Hirsau).

Aber auch im Deutschen leiden die Bezeichnungen am Widerspruch zwischen Wort und Schrift. Das Merkwürdige an der Vorrede ist, daß sie nie *Vor-rede* war, und es ist gewiß kein Zufall, daß das erste Beispiel in Grimms Wörterbuch aus einer Zeit stammt, die vom lauschenden zum lesenden Aufnehmen hinüberwechselte. Im «*Apollonius*» Heinrichs von Neustadt heißt es: «was untzher ist gelesen / daz ist ein vorred gewesen.» Lesen kann hier noch vorlesen, kann aber auch schon stumm lesen bedeuten. Während die Vorrede sich rasch zur Bedeutung Buch-Vorrede entwickelt, spaltet die Vorrede eine Nebenbedeutung ab, die deutlich zeigt, wie tief die verächtliche Einschätzung der Vorrede auch sprachlich verankert ist. ‚Eine Vorrede machen‘ heißt Umstände, Umschweife machen; ‚ohne Vorrede‘ läßt sich ganz einfach durch ‚ohne weiteres‘ wiedergeben. Schon in einer Terenz-übersetzung von 1499 finden wir diese Verwendung: «merk wie langsam, mit wie vil vorred kumpt sie uff das, das sie in bitt hinweg zu ziehen». «Keine Vorrede, Sie sind verliebt gewesen», heißt es bei Grabbe (I 448); «... ersuchte ihn dann ohne weitere Vorrede um einen seiner alten abgelegten Röcke» bei Immermann. Und eine norddeutsche Redensart lautet: Halte dich nicht so lang bei der Vorred auf!

Gewiß, die Geringschätzung, die aus diesen Beispielen spricht, geht auf Rechnung der rhetorischen Vorrede, aber offenbar konnte der Prestigeverlust, den das Prooemium auf rhetorischem Boden erfahren hatte, auf literarischem nicht wieder eingebracht werden.

Für die ästhetische Einschätzung der Vorrede in unserm Zeitabschnitt wenden wir uns an das Standardwerk auf diesem Gebiet, an Sulzers «Allgemeine Theorie der schönen Wissenschaften und Künste» (1776). Aber umsonst. Der Artikel Roman erscheint, von Blankenburg bearbeitet, erst in einem Zusatzband und enthält nichts über die Romanvorrede.

Mehr erfahren wir aus Zedlers «Universallexikon» (1746). Der Artikel Vorrede bringt folgende weitgefaßte Definition: «Vorrede ... ist diejenige schriftliche Nachricht, welche die Schrift-Steller ihren verfertigten Wercken aus unterschiedner Absicht vorzusetzen pflegen ... eine Schrift, so einem Buche vorgesetzt wird und entweder den Inhalt desselben vorträgt, damit der Leser wissen möge, was er in jenen suchen soll; oder eine Verteidigung in sich fasset, damit der Werth und verdiente Ruhm des Werkes gerettet werde ...» Bei der praktischen, soliden Tendenz des Werkes, das neben dem Bayle das wichtigste Kompendium des aufstrebenden Bürgertums bildet, überrascht es nicht, die Vorrede hier rein zweckmäßig, funktionell definiert zu finden. Ihre verschiedenen Aufgaben werden auf zwei Hauptpunkte reduziert: Inhaltsangabe und Verteidigung. Es wird gleich zu zeigen sein, daß Zedler damit nur die Forderung wiederholt, die die antike Rhetorik an das Prooemium einer Gerichtsrede gestellt hatte.

Der Definition schließt sich eine Wertung an. Der Artikel nennt die «Vorrede bey einem Buche eine nützliche Sache und die Gelehrten urtheilen nicht übel, welche sagen, wenn man ein Buch lesen wolle, so müsse man vor allen Dingen die Vorrede und das Register desselben ansehen. Denn obgleich eine Vorrede nicht zu dem Wesen eines Buches gehöret und man vor vielen derer ältesten Bücher dergleichen gar nicht findet, so hat doch der Vorteil, bey einem Buche die Absicht und andere Umstände zu wissen, gar bald gelehret, daß einige Nachrichten voranzusetzen nötig sey».

Im folgenden scheidet Zedler die Vorrede von der Widmung: «Wenn Vorreden an einzelne Personen oder ganze Gesellschaften gerichtet werden, so heißen sie eigentlich *Dedicationes* oder *Zuschriften*.» Das Universallexikon wendet sich nicht so scharf gegen die Dedikation wie zum Beispiel Bayles *Dictionnaire*, dafür aber wird bei Zedler die Herausgeber-Vorrede gründlich aufs Korn genommen. Die Vorrede sollte ein Perspektiv sein, «dadurch man den gantzen Plan und den Werth eines Buches übersehen könnte», und es sei sehr zu bedauern, daß Bescheidenheit «oder auch auf der andern Seite Eigen-Liebe und andere Gemüths-Neigungen» die Autoren daran hindern, uns «den richtigsten Begriff von ihrer Arbeit (zu) machen». «Was ist aber von den Vorreden zu halten, welche vornehme Gottes-Ge-

lehrte oder andere berühmte Männer auf Ansuchen der Verfasser oder Übersetzer gemacht haben? Man verzeihe uns, daß wir deswegen kein Buch hochschätzen, weil einem vornehmen Manne eine Vorrede dazu ist abgebetelt worden. Wir verwerfen dergleichen Vorreden nicht gänzlich ... Allein man weiß gar wohl, wie schwer es ist, einen, der Ehre oder einen Vorteil und Gewinn von seinem Buche ziehen will, in seiner Blöße vorzustellen, oder die Leute zu warnen, da man dieselben zur Verwunderung und zum Kaufe mit einer Lobrede zu locken gleichsam gedinget ist.»

Aber meint denn Zedler überhaupt die Romanvorrede? Alle seine Beispiele stammen aus der gelehrten Welt, und auch was er über die Herausgeber-Vorrede sagt, weist in jene Richtung. Zwar kennt auch der Roman die Herausgeber-Vorrede gut genug, aber unter völlig anderem Vorzeichen. Sie wirkt dort als Fiktion, die zwischen Autor und Werk eine gewisse Distanz herstellt, die Glaubwürdigkeit der Geschichte erhöht oder den Verfasser der Verantwortung für sie enthebt. Zedler aber denkt ausschließlich an die Vorreden zu gelehrten Werken des 16. und 17. Jahrhunderts. Das zeigt sich ganz deutlich, wenn er gegen den Schluß des Artikels die «besten Vorreden» aufzählt: «Calvini Institutiones, Casauboni über den Polybium, Thuani, so er seinen Hirt-Büchern vorgesetzt hat». Schlecht dagegen nennt er jene Vorreden, «in welchen man nichts thut, als auf den Momum und Zoilum losziehen und wider die Verächter und Tadler Legionen ins Feld zu stellen droht». Schlecht vor allem aber heißt ihm eine Vorrede, die sich «beschwert, daß man von gelehrten Männern, guten Freunden, Buchhändlern usw. wäre ersucht, genöthiget, ja wohl gar gezwungen worden, seine Arbeit an das Licht zu geben», eine Formel, die auch der Romanvorrede durchaus geläufig ist und uns als ‚Veranlassung‘ noch oft begegnen wird.

Neben Zedler ist das von Gottsched übersetzte «Historische Critische Wörterbuch» Pierre Bayles das wichtigste Lexikon des frühen 18. Jahrhunderts und die eigentliche Instanz in allen Fragen des gelehrten und curiösen Geschmacks. Da das Werk nach Autornamen angelegt ist und somit der Vorrede keinen eigenen Artikel einräumt, müssen die Äußerungen zum Thema über das ausführliche Register aufgesucht werden.

Noch energischer als Zedler bekämpft Bayle alle jene Teile der Vorrede, die den Autor auf den Knien zeigen. Zunächst auf den Knien vor seinem Gönner in der Widmung, die dieses Organ des bürgerlichen Emanzipationskampfes schon ebenso scharf ablehnt wie später Lessing mit seiner Erklärung, er sei «von allem Zueignen ein abgesagter Feind». Da wird zum Beispiel Chrysippos, ein stoischer Weiser aus Solis in Cilicien, gepriesen, «weil er niemals einem König etwas zugeschrieben hat: es ist einem Philosophen nichts anständiger als auf dergleichen Art zu verfahren» (II 179). Oder ein französischer Schriftsteller äußert sich scharf gegen die Widmung: «Man trachtet nach einem Jahrgelde oder einer Begnadigung: also weiß man, was

man sagen darf und was man verschweigen muß ... Was thut man anders, wenn man ihnen (den großen Herrn) ein solches Werk zuschreibt, als gleich beym Anfange des Spiels bekannt zu machen, daß man der Freyheit gute Nacht gegeben hat und einen Herrn suchet» (II 51).

Aber auch für jene Fälle, wo der Autor vor einem weiteren Publikum Kotau macht, wie etwa in der *Captatio* oder in der ‚Veranlassung‘, treibt Bayle spöttische Zitate auf. So findet er etwa in der Zueignungsschrift des Johann Mangin (*Der neue Tristan, Prinz von Lermois*, 1554) ein bemerkenswert frühes Zeugnis gegen die noch bei Haller und später auftretende schüchterne Freundesformel: «Gnädiger Herr, es ist fast der gemeine Stoff aller Franzosen, welche mit zwanzig Jahren ihre Arbeiten ans Licht geben, daß sie vorgeben, entweder man habe ihre Abschriften entwendet oder es hätte sie das beständige Anhalten der Freunde zum Drucke derselben genöthiget und gezwungen. Ich weis, wie lobenswürdig die Bescheidenheit und Schamhaftigkeit sind; allein eine Einfalt und ein Mißtrauen gegen sich selbst damit zu vermischen, dieses hat mir so lächerlich und spöttisch zu seyn geschienen, daß ich derselben nicht im geringsten mißbrauchen wollen ...» (III 367). Dazu bemerkt Bayle mit einem eigenen Zusatz: «Übrigens hat die Gelegenheit, worüber Mangin spottet, bis auf unsere Zeit gedauert. Unzählige Vorreden bezeugen es; allein man hat auch von Zeit zu Zeit Vorreden und Zuschriften gesehen, welche eine andere Sprache führen. Die Verfasser erkennen darinnen, daß sie aus eigner Bewegung herausgegeben, was sie geschrieben haben ...»

Das ist im Grunde alles, was die großen Kompendien der Zeit zum Thema Vorrede zu sagen haben. Das Ergebnis ist nicht ermutigend: Sulzer erwähnt nichts, Zedler meint die akademische Renaissance-Vorrede, und Bayle interessiert sich – an den weit auseinanderliegenden Stellen, wo von ihr überhaupt die Rede ist – nur für jene Partien der Vorrede, in denen sich eine allzu demütige Kopfneigung des Autors brandmarken läßt.

DAS MISSTRAUEN DER AUTOREN

Die Wörterbücher sind schlecht auf die Vorrede zu sprechen. Sie bringen ihr Mißtrauen, wenn nicht gar Verachtung entgegen und sprechen ihr im Grunde die Daseinsberechtigung ab. Ein übler Geruch scheint diese literarische Konvention von allen Seiten zu umgeben, und selbst die Autoren schreiben sie oft nur mit schlechtem Gewissen. Auch sie leiden oft am Vorreden-Mißtrauen und fühlen sich deshalb verpflichtet, die Vorrede, die ihr Werk entschuldigen mußte, selbst noch einmal zu entschuldigen. Diese Entschuldigung in der Entschuldigung, die sich gewöhnlich am Anfang oder Schluß einer Vorrede befindet, gibt gelegentlich Anlaß zu weiteren Reflexio-

nen über Nutzen und Nachteil einer Form, zu der man sich nicht mehr geradeheraus bekennen mag, die aber noch nicht völlig entbehrt werden kann.

Für dieses Erröten über die eigene Unfähigkeit, sich von einer literarischen Konvention frei zu machen, gibt es eine Unmenge Zeugnisse. Sie kreisen vor allem um jene beiden wunden Punkte der Form, die schon von den Wörterbüchern angegriffen wurden. Da ist einmal die Angst vor dem fatalen rhetorischen Nebensinn des Wortes. Wird man den Leser mit einem Vorbericht, statt ihn ins Buch zu locken, nicht vielmehr davon abschrecken?

«Es ist der Uhr-Schreiber dieses Buchs nicht gewillet – Dir mit weitläufiger Vorrede einige Verdrießlichkeit zuzuziehen – oder von der Durchlesung dieser Geschichte Dich abzuhalten ...» (Buchholtz)

«... so seh ich nicht ab, wie ein Leser ... je durch die Gasse von Vorzimmern zum historischen Bildersaal gelangen soll; er stirbt auf dem Wege zum Buch.» (Jean Paul)

Aber die Angst, der so auf die Folter gespannte Leser könnte schließlich auf dem Wege zum Buch sterben oder, was für einen Autor aufs gleiche herauskommt, er könnte einfach davonlaufen, diese Angst sitzt nicht sehr tief und ist kaum mehr als eine leere Floskel, wie sie jedem Festredner geläufig ist. Gerade Buchholtz, der sein Versprechen dann auf beinahe dreißig Seiten bricht, beweist, wie wenig ernst man es damit meinte.

Auch Gellert begegnet das Unglück, daß er sein Wort nicht halten kann. Er gelobt, den Leser mit keiner langen Vorrede zu seinen Komödien aufzuhalten, vergißt sich aber im Eifer, da die Form sich als stärker erweist als der Wille des Autors, und muß am Schluß – gewissenhaft, wie er ist – dem Leser mit einem Scherz über den Wortbruch hinweghelfen: «Gleichwohl sehe ich, daß es mir wie den Liebhabern geht, die, indem sie ihren Schönen noch schwören, nichts mehr von der Liebe zu erwähnen, auch diesen Schwur unvermerkt brechen.»

Die andere Wurzel des Mißtrauens liegt tiefer. Sie liegt in der Unaufmerksamkeit, zu der die Vorrede nur allzu leicht verführt, oder besser: in der Einsicht, daß es einem Schriftsteller nicht anständig sei, den Selbstrezensenten zu spielen, sein eigenes Werk zu werten, zu loben oder zu tadeln und das Urteil des Publikums auf diese Weise zu beeinflussen, wenn nicht gar zu bestechen. Es ist eine Auffassung, die sich durch den ganzen hier betrachteten Zeitraum immer wieder Gehör verschafft. Noch Müller von Itzehoe sagt in seinem «Emmerich»: «... daß ein Buch einzig durch sich selbst stehen muß; daß es, wenn es schlecht ist, durch alle möglichen Entschuldigungen nicht um einen Gran besser wird; daß eine bettelhafte Vorrede gerade soviel Eindruck macht als das Urteil eines im Sold oder im Bund stehenden Rezensenten ...»

Vielleicht steckt hinter dieser Ablehnung, die einer moralischen Besorgnis um die Würde des Schriftstellerberufes entspringt, das uneingestandene

Gefühl, der Autor sei in der Schaffenszeit zu sehr mit seinem Werk zusammengewachsen, um es überhaupt noch außer sich sehen oder gar beurteilen zu können. Ein späterer Abschnitt, der das Verhältnis des Autors zu seinem Werk behandelt, soweit es sich in der Vorrede ausdrückt, wird noch einmal auf diesen Punkt zurückgreifen.

Eins können wir hier schon festhalten, weil es für den Charakter unseres Gegenstandes überaus bezeichnend ist: Die Vorrede übt einen seltsamen Zwang auf den Schriftsteller aus. Der Zauberkreis im Märchen bannt den Helden nicht fester als die Vorrede den Autor des 17. und 18. Jahrhunderts. Er mag ihr noch so sehr mißtrauen, er mag ihr mit noch so lauten Beteuerungen abschwören, wenn das nächste Buch zum Druck ausgeht, wird er ihm wieder eine mitgeben.

Am aufrichtigsten und unverblümtesten äußert sich Uli Bräker über diesen Zwang: «Obschon ich die Vorreden sonst hasse, muß ich doch ein Wörtchen zum voraus sagen, ehe ich diese Blätter, weiß noch selbst nicht, mit was für Zeug überschmiere ...» Dieselbe Not, wenn auch etwas literatenhafter, tönt aus der Vorrede zu Vezins Familiengesprächen (1791): «... wenn der Entschluß drucken zu lassen gefaßt, und der Setzer in Bereitschaft ist, so muß die Vorrede da seyn, es mag um Begeisterung, Laune, Aufgelegt-seyn stehn, wie Gott will. Und sein Kind ohne alles Empfehlungsschreiben, ohne einige Entschuldigung, daß es nicht besser gerathen sey, in die weite Welt zu schicken, hat doch auch seine Bedenklichkeiten.»

Die Kniffe der Autoren, die Haken, die sie schlagen, um diesem Zwang zu entinnen, sind oft rührend. Sie glauben, die Konvention überlisten zu können, indem sie die Vorrede gleichsam mit dem Kopf im Sande schreiben. «Ein paar Worte kann ich daher nicht umhin vorzuschicken, unter Protestation, daß sie keine Vorrede seyn sollen, und mit der Bitte, sie erst nach dem Werke zu lesen ...» (Vezin). Ganz ähnlich, nur lockerer, tönt's beim Sterne-Imitator Schummel. Er könne weder seinen Plan verraten noch die Kunstrichter «kuranzen und ihnen den Schupp geben» noch auch das Lob seines Werkleins im voraus singen. «Das heißt mit andern Worten, ich kann keine Vorrede schreiben! Also nur bloß dies ...» Aber so leicht läßt sich die Vorrede nicht abfertigen, und aus dem «bloß dies» wächst schließlich ein seitenlanger Vorbericht.

Fast kindlich wirkt Stillings Versuch, sich der verpönten Gewohnheit zu entziehen: «Es soll weder eine Vorrede, noch Vorbericht, noch Erinnerung an den Leser, sondern etwas seyn, das ich doch gern gelesen haben möchte.» Oder man hofft sich dadurch zu salvieren, daß man dem Kind einen andern Namen gibt, wie etwa Wieland: «Eh ich diese Einleitung oder Abschweifung oder Herzenserleichterung, oder wie man es sonst nennen will, beschließe ...» Im gleichen Ton, nur ein paar Stockwerke tiefer, bei der Benedikte Naubert, jener populären Vertreterin des aufgeklärten Geschichts-

romans: «Soviel sey genug zur Schutzschrift oder Vorrede dieses Werkes, oder wie es der Leser sonst zu nennen beliebt.» Im «Nationalstolz», einem Werk, das übrigens selbst aus einer Vorrede hervorgegangen ist, wettet Zimmermann gegen die demütigen Vorreden, um dann kleinlaut hinzuzufügen, daß er immerhin doch einiges vorzubringen habe, «das noch so ziemlich wie eine Autor-Entschuldigung aussieht». Und klingt nicht etwas von diesen Distanzierungsversuchen noch bei Gotthelf durch, der sein dem «Schulmeister» vorausgeschicktes «Vorwort für Laien» fast programmatisch mit dem Satz anfängt: «Keine Vorrede ist dies; auf neue Mode steht dieselbe hinten im Buche. Nur wer das Buch durchlesen kat, wird sie finden und begreifen.» In der «Einleitung» zum «Herr Esau» erscheint der gleiche Gedanke noch einmal: «Meine gütige Leser- oder Gönnerschaft, was ich als gleichbedeutend annehme, hat allerdings manche Ursache zu Klagen und Beschwerden über mich, doch eines hatte sie nicht zu klagen, wenigstens mit Recht nicht, über lange Vorreden oder sogenannte Vorworte; wenn ich diesmal (ich sage zwar nicht Vorrede sondern Einleitung) nun ihre Geduld mit einem etwas längeren Wort in Anspruch nehme, so hoffe ich, sie werde mir nicht versagt ...»

So untergräbt das Mißtrauen allmählich die alte Konvention. Es fängt damit an, daß man den Glauben an ihre Wirkung auf den Leser verliert; man fürchtet, ihm damit lästig zu fallen. Dann gerät der ganze Komplex der Verteidigungsformeln als unvereinbar mit der Würde eines Schriftstellers in Verruf. Die zuletzt zitierten Stellen schließlich zeigen das Mißtrauen auf seinem Höhepunkt: nicht mehr nur einzelne Funktionen, die Vorrede als Ganzes wird samt ihrem Namen in Frage gestellt. Gerade dort, wo man nicht einmal ihren Namen mehr in die Feder nehmen mag, wird deutlich, wie aus einer literarischen Umgangsform eine lästige Fessel geworden ist. Wer so schreibt, fühlt bereits, daß das Zeitalter der Vorrede vorüber ist. Aber immer noch hat es seine Bedenklichkeiten, das Kind ohne Empfehlungsschreiben in die Welt zu schicken, wenn auch das Empfehlungsschreiben Wert und Wirkung verloren hat und dem Kind nicht mehr viel nützen kann. Mit böser List wird so die untergehende Konvention kurz vor ihrem endgültigen Verdämmern noch eine Verlegenheit. Aber während der Großteil der Autoren über den Zwang der Gewohnheit stöhnt, gelingt einem kleineren Teil, was einzelnen echten Erzählern von jeher gelungen ist: sie überwinden die Vorrede durch den Humor und beuten sie dichterisch aus.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wird – wohl hauptsächlich durch den Einfluß englischer Vorbilder – die scherzhafte Verwendung der Romanvorrede zur eigentlichen Mode. Die Reflexionen über die Form häufen sich, und manche Schriftsteller scheuen sich nicht, die Vorrede zum Hauptgegenstand ihrer Vorrede zu erheben. Eine eigentliche Vorreden-Inzucht fängt an zu blühen, ein Kult der Vorrede um der Vorrede willen. Man wird kaum

fehlgehen, wenn man diese Erscheinung mit dem Versanden der sachlichen Bedeutung der Vorrede in Zusammenhang bringt. «Bis hieher hat, wie ich hoffe, meine Vorrede alles Überflüssige vorgebracht, was alle Vorreden vorzubringen haben, nämlich ein Selbstverteidigen, das soviel wirkt als das Herausfordern des Champions des englischen Königs, nicht das Geringste», sagt Jean Paul einmal.

Daß sie überflüssig und Selbstzweck geworden, erhöht nun ihren Reiz, entrückt sie in die Region der spielerischen Phantasie, und nicht nur Jean Paul, auch Sterne zweiter und dritter Größe haben sich auf dieses Spiel mit der Vorrede trefflich verstanden.

Die Vorrede lebt in der Vorstellung des Romanlesers als das langweilig Unvermeidliche alter Bücher weiter. Vielleicht mit Recht. Ihr Abtreten vom literarischen Schauplatz jedoch war triumphal und überglänzt von reiner Heiterkeit und Erfüllung.

II. URSPRÜNGE

DIE INVOCATIO

Wer nach Heimat und Herkunft der Vorrede fragt, wird erfahren, daß sich ihre Spuren nach zwei Richtungen hin zurückverlieren. Der Buchstabensinn des Begriffs weist zum rhetorischen Prooemium, dem die Vorrede, wie man gleich sehen wird, eine Fülle von Wendungen verdankt, die ihren Habitus, ihre äußere Gebärde ausmachen.

Die eigentliche Wurzel aber reicht ins Epos der Frühzeit hinab und muß in der feierlichen Eingangsformel jener Werke, der *Invocatio*, gesucht werden. Hier, wo der Dichter sich der Gottheit naht, liegt das irrationale Element, das jedem dichterischen Vorspruch eignet, im Keime vorgebildet. Man könnte die *Invocatio* oder Anrufung als den sakralen Ursprung der Vorrede bezeichnen; ihr profanes Gegenstück wäre dann das Prooemium des antiken Redners.

Dante hat diesen Gegensatz deutlich empfunden. In einem Brief an Cangrande kommt er auf das exordium der Rhetoren und das der Dichter zu reden. Der Rhetor, sagt er, begnüge sich mit der *Captatio*; der Dichter bedürfe darüber hinaus noch der *Invocatio*. Mit andern Worten: der Redner ist nur auf die Beziehung zum Hörer angewiesen; dem Dichter dagegen ist die Verbindung mit dem Göttlichen unentbehrlich. Nun scheint es freilich auf den ersten Blick, als berühre die Anrufung unser Thema nicht, da der auffälligste Unterschied zwischen Epen- und Romaneingang ja gerade im Weglassen dieser Formel besteht. Wenn wir die *Invocatio* dennoch zu den Ursprüngen der Romanvorrede zählen, so darum, weil wir auch im Roman noch den epischen Dichter am Werke sehen, und ferner, weil es vielleicht gelingt, nicht nur den Verfall der *Invocatio* zur unverbindlichen Rokokoallüre zu zeigen, sondern auch die Kräfte, die sie abgelöst haben, namhaft zu machen.

Von den zehn Eingangsversen der Odyssee ist der erste halb, der letzte ganz der Muse gewidmet. Dazwischen liegt die für die Sammlung der Aufmerksamkeit und Erregung der Neugierde laut Aristoteles unentbehrliche Embryoform des Werks, die Miniaturodyssee. Man kennt das uralte magische Gewicht, das Anfang wie Ende einer Tätigkeit beschwert, und darf sich wohl fragen, was der Anruf eines göttlichen Wesens an so ausgezeichnete Stelle bedeute. Ist es Bescheidenheit, wenn der Dichter den ersten Atem seines Gedichts der Muse weihet? Ist es eine feierliche Abart der *Captatio* oder die von der geistlichen Literatur des Mittelalters dann so gepflegte Devotionsformel des *„imperitus sum“*? Will er sich, wie Moses, seinem Auftrag ent-

ziehen: ich habe eine schwere Zunge, sprich du für mich, Muse! Oder ruft er mit dem Dichter des 50. Psalms: «labia mea aperies et os meum annuntiabit laudem tuam»?

Die klare Formel Homers kennt weder den kunstvollen rhetorischen Augenaufschlag noch die demütige Kopfneigung des christlich-mittelalterlichen Dichters. Sie ist weder Bitte um himmlischen Beistand noch dichterische Unfähigkeitserklärung. In dem «Singe mir, Muse, den Mann» weist der Dichter die Ehre der Verfasserschaft überhaupt von sich und stellt fest, daß er lediglich Vermittler und Sänger eines aus andern Bezirken stammenden Liedes sei. Als spreche er im Namen der Hörer, bittet er in der zweiten Hälfte der Anrufung: «Sage dessen auch uns ein Weniges, Tochter Kronions», und zieht sich dann endgültig hinter jenen Vorhang zurück, hinter den Goethe den Rhapsoden später ausdrücklich verweist.

Die homerische Aufrufung ist die Vorrede einer Epoche, der der göttliche Ursprung der Poesie noch Gewißheit war. Noch schreibt der Dichter unter Diktat, unter göttlicher Eingebung, und die *Invocatio* ist das zwischen ihm und der Muse vereinbarte Signal, das seine Hörbereitschaft meldet. Von dieser Zwiesprache mit der Muse ist das Publikum vollkommen ausgeschlossen. Alles, was sich unter dem Begriff der Kontaktfunktionen zusammenfassen läßt, jene zutraulichen Wendungen und Mätzchen, die nur auf den Leser zugeschnitten sind und ihn besonders im 18. Jahrhundert in so unvergleichlicher Weise auf den Wärmegrad des Buches aufheizen, jene amüsanten Mitteilungen über den Verfasser privat – dies alles fehlt hier noch, so gut wie die mittelalterliche Aufmerksamkeitsforderung fehlt, und selbst die Inhaltsangabe ist nicht mit Sicherheit auf den Hörer zu beziehen; auch sie wendet sich eigentlich eher an die Muse, indem sie ihr das erbetene Thema näher bezeichnet.

Schematisch ließe sich die *Invocatio* etwa als vertikale Vorrede bezeichnen. Sie wird mit erhobenen Augen gesprochen und ist allein auf den Himmel ausgerichtet. Das Gegenstück dazu würde die horizontal bezogene Vorrede Jean Pauls bilden, die sich dem Leser-Du begeistert an den Hals wirft. Dazwischen liegen die mittelalterlichen Eingangsverse, die in beide Richtungen hinaustasten, die Vertikale aber immer noch stärker betonen, während die ersten Vorreden zum Prosaroman – Grimmelshausen etwa – bereits deutlich zur Horizontalen hinüberneigen. Diese vollkommene Ignorierung des Publikums im Vorspruch, aber auch im Text, scheint ein Merkmal der frühen Epik zu sein. Vor ihrer Kühle und Bändigung erscheint der Prosaroman, selbst in seinen nüchternen Stilarten, als subjektiv und zudringlich. Und wenn die neuere Forschung jedes Verwandtschaftsband zwischen Epos und Roman leugnet, so beruft sie sich eben auf diesen Wandel in der Haltung des Erzählers, auf das Zerreißen des Vorhangs, der den alten Sänger verborgen hatte.

Bei Vergil scheint das alte sakrale Verhältnis mit seiner durchsichtigen Scheidung in die Muse als Auftraggeberin und den Dichter als Erfüller des Auftrags bereits leicht getrübt.

Musa, mihi causas memora, quo numine laeso
quidve dolens regina deum tot volvere casus
insignem pietate virum, tot adire labores
impulerit. tantaene animis caelestibus irae?

Nicht um das ganze Lied wird die Muse hier angefleht, nicht um die Schicksale des Aeneas und der Dido überhaupt. Nur eine klar umschriebene Frage soll sie beantworten und den göttlichen Funken zeigen, an dem sich das Lied entzündet, den aber der Sänger als Sterblicher selbst nicht finden kann. Nur was der Dichter nicht selbst geben konnte, das bei den Himmlischen aufgehobene Urmotiv der Ereignisse, wird von ihr verlangt.

Im Renaissanceepos ist die Muse vollends zur poetischen Zierfigur degradiert. Tassos erste Stanze präludiert den Inhalt, in der zweiten und dritten verneigt er sich vor der Muse:

O Muse, deren Stirn am Helikone
Sich nie umlaubt mit welkem Lorbeerkrantz,
Nein, bei den Sel'gen dort am Himmelsthron
Von Sternen strahlt, bekrönt in ew'gem Glanz,
Gib, daß in mir ein himmlisch Glühen wohne,
Erleuchte meinen Sang, vergib, wenn ganz
Nicht deinem hehren Reiz die Verse dienen
Und Wahrheit schminkend irdisch sich begrünen!

Du weißt, es strebt die Welt dahin, wo linde,
Süß schmeichelhafte Worte beut Parnaß,
Daß Wahrheit in des Verses süßer Rinde
Lockt, überredet selbst den störrgen Haß.
So reichen wir Arznei dem kranken Kinde,
Des Kelches Rand benetzt mit süßem Naß;
Es trinkt nun so getäuscht die bittern Säfte,
Und Täuschung bringt ihm neue Lebenskräfte.

Wie sehr hat sich hier das Antlitz der Muse verwandelt, wie trägt sie bereits den Ausdruck jener Pierinnen, die Opitz später anrufen wird! Nicht nur das liebenswürdig gemalte Äußere, daß sich der Dichter überhaupt ein Bildnis von ihr macht, nimmt ihr die alte gebieterische Kraft. Diese Muse vermöchte nicht mehr zu diktieren, höchstens noch zu beflügeln, und mehr verlangt der Sänger darum auch gar nicht von ihr: «Gib, daß in mir ein himmlisch Glühen wohne, erleuchte meinen Sang ...» Sie übernimmt damit die Rolle einer Schutzheiligen, einer himmlischen Gönnerin, die sich mit dem

in der vierten und fünften Stanze gefeierten Schutzherrn in das Patronat über die Dichtung teilen muß.

Noch deutlicher zeigt sich die Abwertung, die die *Invocatio* erfahren hat, darin, daß nun die ganze Fülle irdischer Vorredenelemente in sie einbricht. Die Muse wird Publikum, himmlische Rezensentin, der man mit einer *Cap-tatio*gebärde huldigt: «Vergib, wenn ganz / Nicht deinem hehren Glanz die Verse dienen». Ja, soweit hat sich der Renaissance-Dichter bereits von der selbstverständlichen, überwirklichen Wahrheit Homers entfernt, daß er sich gedrungen fühlt, das Fiktive seines Werks mit der alten, aus Platos *Gorgias* stammenden Formel von der verzuckerten Arznei zu rechtfertigen.

Im «Verlorenen Paradies», einem Werk, das mehr als jedes andere berufen war, den modernen Dichter wieder in seinen sakralen Rang einzusetzen, und das durch Bodmers Übertragung und Klopstocks Fortdichten den Sinn für das Heilige der Dichtkunst neu belebt hat, beschwört Milton die Muse noch einmal in ihrer himmlischen Gestalt. Daß sie eher alttestamentlich als griechisch empfunden ist, tut ihrer Würde keinerlei Abbruch.

Of man's first disobedience and the fruit
Of that forbidden tree, whose mortal taste
Brought death into the world, and all our woe,
With loss of Eden, till one greater Man
Restore us, and regain the blissful seat,
Sing, heavenly Muse, that on the secret top
Of Oreb, or of Sinai, didst inspire
That shepherd, who first taught the chosen seed,
In the beginning how the Heav'n and Earth
Rose out of Chaos ...

Aber gleich darauf schränkt Milton die Rolle der Muse wieder ein. Nur helfen soll sie, singen wird er selber:

... Or if Sion hill
Delight thee more, and Siloa's brook, that flow'd
Fast by the oracle of God; I thence
Invoke thy aid to my advent'rous song,
That with no middle flight intends to soar
Above th'Aonian mount, while it pursues
Things unattempted yet in prose and rhyme.

Dem heidnischen Bild der Muse allein mag der Dichter sein Werk aber doch nicht anvertrauen. So folgt auf die antike *Invocatio* die christliche an den Heiligen Geist:

And chiefly Thou, o Spirit, that dost prefer
Before all temples th'upright heart and pure,

Instruct me, for Thou know'st; Thou from the first
 Wast present, and with mighty wings outspread
 Dove-like satst brooding on the vast Abyss
 And mad'st it pregnant: What in me is dark
 Illumine, what is low raise and support ...

Say first, for Heav'n hides nothing from thy view
 Not the deep Tract of Hell, say first what cause
 Mov'd our Grand Parents in that happy State,
 Favour'd of Heav'n so highly, to fall off
 From their Creator ...

Der Heilige Geist soll den Dichter sehend machen, ihn erleuchten und erheben und ihm das «himmlische Glühen» schenken, das Tasso noch von der Muse erfleht hatte. Und wie Vergil die Muse als Zeugin aufruft und sie bittet, ihm den Grundstein zur Erzählung zu legen, so fragt Milton den Heiligen Geist, vor dem der Himmel kein Geheimnis hat, nach dem letzten Grund des Sündenfalls.

Muse und Heiliger Geist – das zeigt der Eingang zu «Paradise Lost» – sind Namen einer Idee. Mit dem Anruf an die ins Alttestamentliche stilisierte Muse verbeugt sich Milton pietätvoll vor der antiken Tradition, der sein Werk formal verpflichtet ist. Im Heiligen Geist aber beschwört er jene Kraft, die schon im Namen das Inspiratorische trägt, deren Atem noch in jeder Bibelzeile wirkt und ohne deren Hülfe eine christliche Dichtung Stückwerk bleiben müßte.

Für das Weiterleben der Musen im lateinischen und deutschen Schrifttum des Mittelalters sei auf die Arbeiten von Rudolf Meißner und Ernst Robert Curtius hingewiesen. Apoll und seine neun Töchter finden vor der christlichen Auffassung wenig Gnade:

der selbe got niun tohter liez
 die heizet er die sängerin
 was möhte toerscher an in sîn,
 danne daz in iuwer muot
 nâch helfe staeten dienest tuot.

Und der Kompromiß, den Walafrid Strabo in der «Visio Wettini» unternimmt und der den Heiligen Geist mit den Musen versöhnen möchte: «Spiritus alme, veni nostraeque adiungere Musea», bleibt Einzelfall.

Bis ins 13. Jahrhundert richtet sich die christliche Anrufung hauptsächlich an Gott, gegen Ausgang des Mittelalters dann fast durchwegs an den Heiligen Geist. Die weltlichen Dichter aber scheuen sich überhaupt, den Namen Gottes in den Mund zu nehmen, und selbst ein Werk, das so stark mit religiösem Grundgehalt durchsättigt ist wie der Parzival, verzichtet auf die

Invocatio. Immer muß das dichterische Feingefühl entscheiden, wie weit sich der Stoff des Werks mit einer Anrufung verträgt.

Ritter unterscheidet vier Themen der Anrufung: 1. Die Bitte, «Domine labia mea aperies», wobei sich der Dichter gerne auf das Wunder an Bileams Eselin beruft (Anegenge) oder auf die göttliche Unterstützung, die David gegen Goliath erfahren hat (Jüngerer Titurel). Hieher gehören auch jene Demutsformeln, in denen sich der Dichter für zu schwach erklärt: «Mein zunge die ist mir zu schwer» (Pfaffe v. Kalenberg), oder besonders plastisch bei Ebernand von Erfurt:

Got mac wol mîns herzen vaz
mit sîme geist erfuchten
und mînen sin erlûhten
mit sîner wîsunge
daz mîn unredende zunge
alsô gespreche werden mac ...
Got selbe sol mîchs lêren
und setze rede in mînen munt,
die mir von kunsten sint unkunt,
daz mir die wort zuovliezen.

2. Die Bitte, Gott möge den Dichter die Wahrheit verkündigen lassen (Rolandslied). 3. Die Bitte, Gott möge das Werk sich und den Heiligen zur Ehre gereichen lassen. 4. Die Bitte um Erlösung, die an Gott selbst gerichtet wird, oft aber auch als Bitte um Fürbitte für den Dichter über den Rahmen der eigentlichen Anrufung hinausgreift und sich an den Leser wendet.

Von diesen vier Themen trägt nur das erste noch eigentlichen Anrufungscharakter. Nur hier wirkt noch etwas von der alten Übertragung göttlicher Kraft, von der Diktat-Situation, die bei Homer so zwingend war: «Setze rede in mînen munt ...». Meistens fleht der Dichter nur um Beistand und Inspiration, nicht um das Lied selber. Er mag Namen und Verfasserschaft noch so demütig verhüllen und Gott allein die Ehre geben, der Eindruck einer direkten Übermittlung des Gesangs stellt sich in den mittelalterlichen Anrufungen kaum mehr ein.

Die übrigen Punkte sind eher als Gebetsformeln anzusprechen. Dem Mittelalter, dem alles aus Gott floß, konnte die Dichtung nicht mehr das seltene Gottesgeschenk sein. Das Dichten erforderte wie irgend eine andere Hantierung den Segen Gottes, und der Dichter, der in seinen Eingangsversen betete, tat im Grunde nicht mehr, als was jeder Handwerker tat, bevor er an die Arbeit ging. Aber wie sehr sich auch die Haltung des Dichters dem Angerufenen gegenüber seit Homer verändert und abgeschwächt haben mag, das «Singe mir, Muse» Homers mündet so gut wie das «Heyliger Geist ... Nu steure mich» Peter Suchenwirts in der einenden Vorstellung vom

Dichter, der sein Lied oder doch wenigstens die Kraft dazu aus höhern Händen entgegennimmt.

Eine Zeit, der diese Vorstellung abhanden gekommen ist, kann die Invocatio – wenn sie nicht überhaupt auf sie verzichtet – nur noch als spielerische Figur verwenden, und die Anrufung ist denn auch das erste Motiv der Vorrede, das zum bloßen Ornament degeneriert. So darf man von einer eigentlichen Entgötterung der Vorrede sprechen, was nicht heißen soll, daß der Name Gottes aus den Eingangsworten gänzlich verschwindet; in den Captatio- und Entschuldigungsformeln wird er noch lange nachtönen, aber den glaubensstarken Vokativ hat er um den Anfang des 16. Jahrhunderts verloren.

Es ist keine Anrufung mehr, wenn sich Pauli für alles Unziemliche, das in seinem «Schimpf und Ernst» mitunterlaufen ist, Generalabsolution zu verschaffen sucht: «Und ist etwas sträfliches heryn gesetzt worden, so begeret er gnad und verzeihung von Got dem herren, und Maria seiner liebsten muoter, von sancto Francisco, und von sancto Martino seinen patronen, und von allem himelischen her, auch denen zuo lieb er dis buoch gemacht hat, auch von allen menschen ...»

Für die scherzhafte, parodistische Verwendung der Anrufung liefert wohl Fischarts «Eulenspiegel» (1572) das schönste Beispiel. Da gibt der Held seinem pegasischen Esel die Sporen und reitet hinaus zu den Musen, mit denen er natürlich auf Du und Du steht:

So solls euch nicht befrembden drumb,
Ihr, Musae, daß ich zu euch kumb.
Denn ich erfahr gern allerley
Vnd bin nun müd der Welt gespey.
Nun will ich mich zu euch gesellen.
Ich will kein schalckheit hie anstellen.
Ich ließ sie auff der Erden all,
Auff daß ich euch nur wol gefall,
So wer mein schalckheit viel zu schwach,
Daß ich euch hie zu Thörin mach,
Dieweil jhr kluge Göttin seidt
Vnd ewer neun in einigkeit.
So habt jhr auch all Frawenbrüst,
Darvon man saugt all gnawen list,
So nempt nun auff mich Reutersknaben,
Jhr müßt je auch was Schalckhafft haben ...
Es muß nicht allezeit allein
Der schöne Phöbus bey euch sein ...
Sonder jhr müßt auch han ein Diener,

Der euch zu zeiten auch erinner
Ewer gebrächligkeit und fehl,
Die ich doch jetzund nicht erzehl.
Wolan, jhr Musae, ruckt zusammen,
Jhr dörfft euch meiner nicht beschamen ...

Hier ist die alte *Invocatio* vollkommen ins Groteske verdreht und auf den Kopf gestellt. Statt die Musen zu bitten, ihm etwas zu singen, kommt Eulenspiegel als Spaßmacher, um ihnen die *parnassische Langeweile* zu vertreiben. Er stellt sich ihnen als «*Minerue schiltjung*» vor, etymologisiert blindlings an seinem Namen herum: «Denn schier ein Baur ein Eid verschwür, / Vlysseß kem von Vlen schier ...», wendet sich dann dem Leser zu, erläutert die Absicht, rechtfertigt und empfiehlt und scheint die Musen vergessen zu haben, bis er sich nach ungefähr hundert Versen ihrer wieder erinnert:

Aber was schwatz ich bey euch lang?
Zu weit gehn ist kein spatziergang ...
Jhr Musae, habt mich nun vernommen,
Warumb ich zu euch her sey kommen ...
So laßt mich also nun passiern
Vnd bey euch auch mein leben führn,
Daß jhr mich etwas anders lehren,
Die Leut von schalckheit abzukehren,
Daß also werd mein schalckheit nütz ...

Die Anrufung ist hier nur noch Rahmen, in den die andern trivialeren Vorredenfunktionen eingestickt werden: Erklärung des Titels, Besserungsabsicht, Rechtfertigung usw. Die Neun aber verlieren in dieser Anbiederung den letzten Schimmer von Göttlichkeit. Sie sinken ins Publikum ab – schon die Überschrift dieser Versvorrede «*Der Eulenspiegel zum Leser*» weist darauf hin. Für Fischart sind die Musen das, was Johanna Paulina dann für Jean Paul wird: Idealeserinnen, Repräsentanten des weiten Publikums, Vorredenstatisten, die sich der Dichter schafft, weil es ihm leichter wird, mit ihnen den Kontakt herzustellen als mit der großen gestaltlosen Lesermasse.

Erst gegen Schluß der Tirade wird der hochgemute Eulenspiegel bescheidener und versichert die Musen, er sei kein Ikarus und wolle nicht zu hoch hinaus:

Derhalben bleib ich nun hieniden,
Auff daß ich sei yn ruw und frieden
Vnd frew mich ewers beystands fast,
Jr Musae, die mir helfft zur rast,
Dieweil jr selbst seit so gesinnt,
Daß jr nicht zu hoch tracht und gründt ...

Ja jetzund wolt auch helfen jr
Mir Eulenspiegel, wie ich spür.
Deß bin ich gwißlich sehr erfrewt,
Darumb ich also frölich reut
Auff meinem Pegasischen Esel
On Zaum und Sattel oder Sessel ...

Mit dieser Abschiedswendung findet sich Eulenspiegel zur *Invocatio* zurück. Aber er ist seiner Sache so sicher und vom Wohlwollen der Musen so überzeugt, daß er eine wirkliche Bitte gar nicht mehr nötig findet. Und doch, wenn er sein munteres Reiten mit diesem unerschütterlichen Vertrauen in die Gunst der Musen begründet, glaubt man selbst hier, wo alles ins Schabernackische hinüberspielt, noch einen Ton des Dankes für die empfangene Begabung herauszuhören.

Von den Zudringlichkeiten des Fischartschen Pegasus haben sich die Musen nie mehr erholt. Immer tiefer sinken sie nun ins Parodistische hinab, und die Anrufung treibt dem Leser nur noch ein Schmunzeln in die Mundwinkel und stellt ihm etwas Kurzweiliges in Aussicht. Wie wenig den Thalien und Euterpen erspart blieb, zeigt die Anrufung, die Maximilian Klinger seinem mit gutem Grund anonym erschienenen «Prinzen Formoso» vorausschickt. Vorausschickt ist übrigens zuviel gesagt, denn die erzgalante Haltung jenes zweideutigen Machwerks verlangt erst einmal ein Kompliment an «Mesdames», wie die Leserinnen hier titulierte werden. Die Musen bemüht der Verfasser erst auf Seite 27, und es läßt sich denken, daß sie dem zutäppischen Fischart einst williger Gehör gaben als dem frivolen Schreiber, der hier ihre Dienste erfleht:

«Ali Anrufung um Beystand seine Geschichte zu schreiben. Ihr weise, gütige und mächtige Wesen! wo ihr euch auch aufhaltet, im Wasser, in der Luft, im Himmel oder auf der Erde! Ihr alle auf einmal! die Ihr uns beschützt, leitet und führet, wenn wir uns mit dem kühnen großen und erhabenen Zweck hinsetzen, die Taten, Beraten, Reden und Handlungen der Götter dieser Erden niederzuschreiben! Laßt! ach laßt mich, der ich an Euch glaube, Euch alle verehere, laßt mich nur dieses Mal nicht stecken! blast mich mit Eurem göttlichen Hauch an, daß er meine trockne Feder in Feuerflammen, meine zerstobene, abgenutzte, abgelebte Geister in die tätigsten und kecksten Schreier verwandle, die je im hohen Ton geschrieen haben! Ich beginne nichts kleines ...»

Von hier aus gesehen scheint es mehr als nur höfische Allegorie, wenn Jean Paul seinen Titan «Den vier schönen und edlen Schwestern auf dem Thron» dediziert. Wie eine späte freundliche Rehabilitation der Musen wirkt der «Traum der Wahrheit», durch den dieser Dichter, der so manches heruntergekommene Vorredenmotiv befreit und zu neuen Ehren gebracht

hat, auch die Pierinnen aus ihrem Schattendasein erlöst. Da er den Entgötterungsprozeß nicht aufhalten kann, will er ihn wenigstens durch einen poetischen Eingriff zu Ende führen, läßt Aphrodite, Aglaia, Euphrosyne und Thalia, «müde des ewig heitern, aber kalten Olympos», den «Erden-schleier» nehmen und grüßt sie als Menschen und Schwestern mit fürstlich deutschen Namen, die, «von der Liebe, der Harmonika des Lebens, selig erweicht, sich und die glücklichen Kinder anblickten».

Die christlichen Anrufungsformeln erhalten sich, wenn auch stark abgeschwächt, noch eine Weile in der Erbauungsliteratur. «Gott aber lasse, was nützlich an dieser Schrift ist, es gehöre mir oder anderen an, zur Ausbreitung der Weisheit und Tugend gereichen, und das Mangelhafte derselben unschädlich sein», bittet Gellert am Schluß der Vorrede zu seinen «Moralischen Vorlesungen». In der Dichtung dagegen hat die christliche *Invocatio* nichts mehr zu suchen. Wo sie noch mühsam weitervegetiert wie in der katholisierenden Romantik, wirkt sie frömmelnd und papieren. So geniert sich Fouqué, Gott laut und deutlich anzurufen. Er bewahrt nur noch die Pose, und statt selbst zu beten, meldet er, daß er gebetet habe: «Es gibt Leute, welche lachen, daß man zu irgend einem Tun den lieben Gott mit rechter Inbrunst um Hülfe anrufen könne; demungeachtet scheut sich der Schreiber nicht, zu gestehen, daß er solches jetzt eben von ganzem Herzen getan habe. Schon früher hat ihm das bei ähnlichen Unternehmungen geholfen, und er verhoffet zuversichtlich, es soll auch diesmal helfen ...»

Die Anrufung, deren fernere Schicksale damit über den Rahmen des Kapitels hinausverfolgt wurden, ist wohl die wichtigste Urform der Roman-vorrede. Das Prooemium steuert, wie wir noch sehen werden, wichtige Gebärden bei, bleibt aber doch immer ein Kunstmittel des Rhetors. Nur in der *Invocatio* erscheint der von Zweifeln freilich immer gefährlicher angebohrte Glaube an den irrationalen Ursprung der Poesie. Sie wird schließlich preisgegeben; aber ein Rest der irrationalen Eingangsstimmung geht als Vermächtnis an die Vorrede über. Nur läßt sich dieses irrationale Element, das jede wahrhaft dichterische Vorrede auszeichnet, kaum erfassen. Da wären einmal jene wunderlichen Mystifikationen zu nennen, mit denen der Dichter in der Vorrede sich gerne umstellt, jene Versteckspiele des Anonymen und Pseudonymen mit seinem Leser. Dann gehört hieher der oft leidenschaftlich enge Kontakt, den die Vorrede zwischen Leser und Autor herstellt und der offenbar die verlorne Beziehung nach oben wettmachen soll. Der neuzeitliche Autor, der kein Göttliches mehr dankbar zu feiern hat, zündet in der Vorrede sich selbst und dem Leser eine Kerze an. Zu nennen wäre ferner die nicht minder enge Beziehung zwischen Autor und Werk, die gern als Vater-Sohn-Verhältnis dargestellt wird. Mit einem aus Dankbarkeit, Triumph und leiser Wehmut gemischten Gefühl blickt der Autor dem vollendeten Werke nach und nimmt Abschied von ihm wie ein Baumeister vom

glücklich überdachten Bau. Solchen Richtfesten begegnet man vor allem bei Jean Paul, der gerade diese Gefühlsspannung zwischen Vollenderglück und Abschiedsrührung an der Vorrede liebte. Freilich, die stille Frömmigkeit der *Invocatio* mit der festlich erhöhten Temperatur Jean Paulscher Vorreden in direkte Beziehungen zu setzen, geht nicht an. Aber ein gewisses Ablösungsverhältnis ist unverkennbar, und es scheint, als ob die Kräfte, welche die von der Anrufung aufgegebenen Positionen neu besetzten, in der hier angedeuteten Richtung gesucht werden müßten.

DAS PROOEMIUM IN DER RHETORIK

Nach der *Invocatio* wenden wir uns ihrem profanen Gegenstück zu, dem Prooemium der antiken Redekunst, das die weltliche Wurzel der Vorrede bildet. Der latinisierte griechische Ausdruck ‚prooemium‘, den Isidor für seine Definition der Vorrede verwendet, bezeichnet zugleich den ersten jener vier (später fünf) Teile, aus denen nach der Forderung der antiken Schulrhetorik eine Rede aufgebaut sein mußte: 1. prooemium; 2. narratio; 3. probatio; 4. refutatio; 5. peroratio.

Im 14. Kapitel des 3. Buchs seiner «Rhetorik» behandelt Aristoteles das Prooemium ausführlich. Er nennt es «das, was in der Poesie der Prolog und in der Instrumentalmusik das Vorspiel sei». Nach einigen Anweisungen, die den Eingang der Prunkrede, der sogenannten epideiktischen Rede, betreffen, kommt Aristoteles auf das Prooemium zur gerichtlichen Rede zu sprechen: «Was dagegen die Eingänge der gerichtlichen Reden anlangt, so ist festzuhalten, daß sie dieselbe Bedeutung haben wie bei den Dramen die Prologe und bei den epischen Gedichten die Prooemien ... In den gerichtlichen Reden und in den epischen Gedichten ist das Prooemium eine Hinweisung auf das Thema, damit die Zuhörer vorher wissen, wovon gehandelt wird, und ihre Aufmerksamkeit nicht im Ungewissen schweben. Denn das Unbestimmte zerstreut. Wer also den Anfang gleichsam faßbar in die Hand gibt, bewirkt, daß der Zuhörer sich daran halten und so seiner Rede folgen kann. Dies ist der Sinn des ‚Singe, o Göttin, den Zorn‘ – und des ‚Nenne den Mann mir, o Muse‘ ...»

Aristoteles meint hier natürlich nicht die Musenanrufung, sondern, wie aus dem Zusammenhang klar hervorgeht, jene paar darauffolgenden Verse, die das ganze Werk im Destillatzustand enthalten. Er meint im weiteren die Inhaltsangabe überhaupt, die ursprünglich eine der wichtigsten Funktionen auch der Romanvorrede war.

Die übrigen Wendungen des Prooemiums, so fährt er fort, «werden hergenommen teils von der Persönlichkeit des Redners, teils von der Natur des Zuhörerpublikums oder der Sache, um die es sich handelt, oder von der

Persönlichkeit des Gegners ...» Die auf den Zuhörer berechneten Wendungen, heißt es dann, entspringen «teils aus der Absicht, ihn günstig zu stimmen, teils ihn aufzubringen, ja zuweilen auch nur seine Aufmerksamkeit zu erregen ...». Im Grunde aber genüge eine knappe Inhaltsangabe; denn da ja die Zuhörer während der ganzen Rede nie so aufmerksam seien wie am Anfang, sei es eigentlich lächerlich, das Prooemium mit der Aufmerksamkeitsforderung zu belasten.

Dies alles gilt nur für die Gerichtsrede. Für die thematische Prunkrede läßt Aristoteles dem Rhetor fast völlig freie Hand. Ja, Abschweifungen, die auf den ersten Blick mit dem Thema nichts zu tun haben, sind dort manchmal geradezu erwünscht.

Auch die römische Rhetorik teilt das Prooemium grundsätzlich in Inhaltsangabe und Publikumswendungen ein. Aus der Fülle der Theoretiker der Beredsamkeit greifen wir Quintilian heraus, dessen «*De institutione oratoria*» in den späteren Jahrhunderten zeitweise höhere Geltung besaß als das Standardwerk Ciceros über den Redner. Quintilian versucht, den Begriff des Prooemiums in ethymologischen Zusammenhang mit dem Präliedieren des Leierspielers zu bringen, der vor dem eigentlichen Preiskampf schon die Ohren der Hörer gewinnen will (IV. 1,2). Vom guten Prooemium verlangt er, daß es den Richter mit der Sache bekannt, den Zuhörer aber wohlwollend, aufmerksam und gelehrig mache (IV. 1,5). *Benivulus*, *attentus*, *docilis*: in diesen drei Forderungen, die durchs ganze Mittelalter hindurch aufrecht erhalten werden und ja auch im angeführten Traktat des Konrad von Hirsau noch einmal wörtlich begegnen, liegen bereits die Keime aller jener späteren Vorredenformeln beschlossen, die den Leser auf das Buch vor- und zubereiten sollen. Aus dem ‚benivulus‘ blühen die unendlichen Verbeugungen, Entschuldigungen und Bescheidenheitswendungen hervor. Aus dem ‚attentus‘, das wohl in erster Linie für die Vorleserzeit gilt und später mit dem ‚docilis‘, dem Empfänglichmachen, zusammenfällt, entwickeln sich Empfehlung, Wahrheitsbeteuerung und alle jene Weisungen, die dem Leser sagen, wie es eigentlich gemeint sei.

Was wird ein Redner tun, um sich das Ohr des Zuhörers geneigt zu machen? Auch dafür hat Quintilian bereits Formeln zur Hand, von denen sich die Vorrede ihr Leben lang nährte. Der Redner wird umständlich erläutern, was ihn veranlaßt habe aufzutreten; daß er durch die Pflicht der Verwandtschaft vielleicht oder einen anderen uneigennützigsten Grund zum Reden gezwungen werde. Natürlich muß er jeden Verdacht entkräftigen, daß er sich für Geld habe dingen lassen. Ferner kann es nie schaden, wenn er entschuldigend auf seine schwache Zunge verweist oder sich als unvorbereitet und dem gegnerischen Talent keineswegs gewachsen erklärt (IV. 1, 7 ff.).

Die Romanvorrede zeigt den Autor häufig genug im Rednergewand. Zwar ist die alte rhetorische Situation meist verwischt, das Podium ist ver-

schwunden, und die Zuhörer sind unsichtbar geworden. Aber die eigentlichen Gebärden sind noch in alter Leidenschaft da. Es wird verteidigt, beschworen und überredet, und der Leser spielt Richter und Publikum in einer Person. Auf der Gegenseite stehen die «Dintenknechte» und Rezensenten, die Momi und Zoili, manchmal auch neidige Kollegen oder gar Nachdrucker, kurz, alle, die sich gegen das Werk verschworen haben und ihm schaden möchten. Es vor ihren Anwürfen und Verunstaltungen zu behüten, sein Kind gegen die «latrantes canes», wie die seit Hieronymus in lateinischer Dichtung beliebte Umschreibung der Neider lautet, in Schutz zu nehmen, wendet der Dichter oft den ganzen forensischen Heißmut auf, den nur je ein antiker Klient von seinem Advokaten erwarten konnte.

ANTIKE BUCHANFÄNGE

Das antike Rednerprooem hat dem Dichter beigebracht, wie man in Captatio-, Rechtfertigungs- und Veranlassungsformeln um die Gunst des Lesers wirbt und zugleich das Werk gegen Übelwollende verteidigt. Eine andere, für die spätere Entwicklung der Romanvorrede kaum minder wichtige Wurzel reicht in die antike Handschriftenpraxis hinunter. Die Eingangsworte, die ein römischer Historiker etwa den einzelnen Büchern seines Werkes vorausschickt, sind ursprünglich ganz schmucklos gehalten und dienen lediglich praktischen Zwecken. Sie wiederholen dem Leser in knapper Form den Inhalt des vorausgehenden Buches und erleichtern ihm damit den Übergang von einer Handschriftenrolle zur nächsten. Dieser Rollenwechsel muß eine umständliche Sache gewesen sein und hat wohl den damaligen Leser oft unliebsam in seiner Lektüre unterbrochen. «Die zu Ende gelesene Rolle wollte fest gerollt, geschlossen und sorgsam bei Seite gelegt sein, bevor man die folgende aus dem Bord ziehen, ihres Mantels entledigen und aufblättern konnte, wobei immerhin ein Sklave behilflich gewesen sein mag» (Birt).

Auch wer nicht kursorisch las, sondern einzelne Stellen suchte, war auf diese bündige Zusammenfassung angewiesen. Birt erwähnt Beispiele, wo sie ohne jede eigentliche Verbindung mit dem Werk an der Schutzhülle, die die Rolle außen umgab, angebracht waren. Polybius umschreibt im Prooemium zum XI. Buch den Zweck dieser Anfänge: «... die Leselustigen zu orientieren, aber auch den, der zufällig an das Buch kommt, zum Lesen zu ermuntern, endlich denjenigen, der nur etwas nachschlagen will, schnell zu rechtzuweisen».

Kühl und sachlich erscheint hier die Vorrede als Wegweiser für den Benutzer einer antiken Rollenbibliothek. Noch hat sie manche Aufgaben zu erfüllen, die sie später an Titel, Index und Register abtreten wird. Andererseits

wachsen ihr mit der Erweiterung des Buchbetriebs immer wieder neue sachliche Funktionen zu. Wenn in der Handschriften- und Inkunabelzeit noch oft die Titelblätter fehlten, so garantierte doch wenigstens die punktuelle Vorrede, die damals oft nur aus der Formel ‚incipit liber‘ bestand, dem Besitzer die Vollständigkeit seines Buches. Erst um 1520 läßt sich eine allgemeine Verwendung des Titelblattes feststellen.

Schon in der Inkunabelzeit wird die Vorrede auch rein merkantil benützt. Drucker oder Verleger bedienen sich ihrer zu Reklamezwecken, kündigen Neuerscheinungen an oder empfehlen Liegeengebliebenes. Die Gelehrten wiederum, denen noch keine Bücherkataloge und Bibliographien zur Hand sind, suchen daraus das Nötigste über Verfasser, Druckort, Druckjahr und Inhalt zu erfahren. Wie schlecht man sich ohne diese Angaben auf dem Büchermarkt zurecht fand, bezeugt noch die verdrießliche Bemerkung eines Mitarbeiters am Bayleschen Wörterbuch, der sich über die Autoren beklagt, die unter ihre Vorreden keine Jahreszahl setzen. Im Laufe des 16. Jahrhunderts findet dann in der Buchreklame eine Arbeitsteilung statt. Der Verleger wirbt und lockt auf dem marktschreierischen Titelblatt, während der Verfasser in der meist auch nicht gerade zurückhaltenden Vorrede die Trommel rührt.

Froben pflegte seine Titel mit der Wendung: «Valete, emite et legite» zu schließen; das Volksbuch von der Frau Griseldis (Straßburg 1520) verwendet den Lockruf: «Kaufts lyses / du wirsts loben». «Wiltu etwas neues haben/ Laß diß Büchlein nicht vor über traben», tönt es dem Leser auf dem Titelblatt der «Trias Romana» entgegen. Kienitz bezeichnet die Vorrede geradezu als «die selbständig gewordene und als eigener Organismus erscheinende Anrede an den Leser, wie sie auf dem Titelblatt begegnete», und meint damit vor allem ihren ankündigenden, empfehlenden Charakter. Wenn wir darin auch nur eine Nebenaufgabe der Vorrede sehen können, so hat doch das Reklamehafte zu Zeiten ihr Gesicht so eigenartig geprägt und ist besonders im Zusammenhang mit der vertraulichen Anrede des Lesers, wie sie auf den Titelblättern der Frühdrucke üblich war, so bemerkenswert, daß diese Erscheinung hier berührt werden mußte.

Einem Autor von Geschmack konnte natürlich das aufdringlich-unverhüllt Werbende auf die Dauer nicht zusagen, und so wurde denn die wirtschaftliche Funktion der Vorrede oft auf die seltsamste Weise camouffiert. Ebenso wenig mochten sich die römischen Schriftsteller mit der Formlosigkeit ihrer Resümées zufriedengeben. Aus dem nackten Index wurde bald der ‚prooemierende Exkurs‘: «Jeder Eintritt in eine neue Rolle ist eine neue Aufforderung zu wichtigem Gespräch und gemeinsamer Arbeit an den Leser; ... zugleich maskiert der Autor, indem er erst von Gleichgültigem spricht, seinen Sacheifer dadurch auf angenehme Weise ... Die Schwelle jeder Rolle ist wie die eines gastlichen Hauses: die Mahlzeit darf nicht so gleich hinter dem Vestibulum gedeckt bereitstehen» (Birt).

Zu welcher Selbständigkeit sich die Vorrede schon im Altertum entwickelt hatte, wie sehr sie schon damals ein vom Werk unabhängiges Dasein führen konnte, geht aus einem Brief Ciceros an seinen Verleger hervor.

«Ich habe dir mein Buch de gloria geschickt; allein es hat ein falsches Prooemium bekommen, welches schon im dritten Buch der *Academica* angebracht ist. Ich hatte, als ich auf dem *Tusculanum* war, nicht gegenwärtig, daß ich es schon einmal benutzt; hernach auf dem Schiff las ich meine *Academica* und entdeckte den Schaden. Sofort habe ich ein neues für de gloria zu Papier gebracht; du mußt das alte wegschneiden und dies dafür ankleben ... es kommt daher, weil ich eine eigne Rolle voll Prooemien zusammengeschrieben habe; aus denen pflege ich auszusuchen, wenn ich ein Buch verfertige.»

Wenn Cicero seine Prooemien auf Vorrat herstellt, so lebt in dieser Eigentümlichkeit einerseits die Gepflogenheit griechischer Rhetoren weiter – bekannt sind die Prooemien-Sammlungen des Antiphon von Rhamnus, des Trasymachos, des Kritias –, anderseits zeigt sich darin die rationelle, genau organisierte Arbeitsweise des vielbeschäftigten Schriftstellers.

Jean Pauls Vorredenlager dagegen ist reine Parodie, aber auch als solche noch ein Zeugnis für die Vorredenverliebtheit dieses Autors, die uns noch oft beschäftigen wird. In der «Vorrede zum zweiten, dritten und vierten Bändchen des *Siebenkäs*» heißt es: «Es hat mich oft verdrießlich gemacht, daß ich jeder Vorrede, die ich schreibe, ein Buch anhängen muß als Allonge eines Wechselbriefes ... Andern privatisierenden Gelehrten werden schon ganze Bücher fertig und lebendig aus der Wiege zugeschickt, und sie brauchen nichts daran zu hängen als das goldene Stirnblatt der Vorrede und nichts mehr an der Sonne zu machen als die Aurora. Aber mich hat noch kein einziger Autor um eine Vorerinnerung ersucht, ob ich gleich schon seit einigen Jahren mehrere Vorreden im voraus verfasse und auf den Kauf ausarbeite, worin ich künftige Werke nach Vermögen erhebe. Ja, ein ganzes Münzkabinett von solchen Preismedaillen und Huldigungsmünzen ... steht mir immer vor Augen und läuft täglich höher an; daher schlag ich das Kabinett am Ende – es ist kaum anders zu machen – im Ganzen los und gebe ein Buch voll bloßer präexistierender Vorreden – zu gedenklichen Werken heraus ...»

DIE ERSTE ROMANVORREDE

In Redekunst, Geschichtschreibung und Epos der Antike lassen sich die ersten Spuren der modernen Romanvorrede nachweisen. Und der Prosaroman des Altertums? Von ihm würde man doch zuerst einen Beitrag zum Thema dieses Kapitels erwarten. Aber der griechische Roman der christ-

lichen Zeit setzt meist ganz unvermittelt ein oder umgibt sich höchstens mit einem leichten Rahmen, etwa in Form einer Bildbeschreibung wie bei der Geschichte von Leucippe und Klitophon des Achilles Tatius oder der von Daphnis und Chloe des Longus. Chariton, der Autor des Romans von Chareas und Kallirrhoe (5./6. Jh.), teilt eingangs seine Personalien mit, die lange Zeit für eine sinnbildliche Verhüllung seiner wirklichen Person gehalten wurden.

Die erste Romanvorrede findet sich in den «Metamorphosen» des Apuleius (um 150 n. Chr.). Vieldeutig schillernd führt sie Leser und Philologen bis auf den heutigen Tag hinters Licht und läßt in ihrem luftigen, unverbindlichen Habitus bereits manche Züge der Spätzeit erkennen. Im Grunde ist es ja auch eine Spätzeit, der der «Goldene Esel» entstammt, denn wer vom alten Epos kommt, wird den Prosaroman immer als Verfalls- und Auflösungserscheinung empfinden müssen.

Von einer *Invocatio* ist hier natürlich keine Rede mehr. Der Autor wendet sich gleich zu Beginn an den Leser und verspricht ihm angenehmen Ohrenkitzel (*aturesque tuas benivolas lepidò susurro permulceam*). Dann macht er ein paar Angaben über seine Herkunft und Bildung (*quis ille paucis accipe*). Mit der Versicherung, es werde allerlei zu lachen geben (*lector intendente, laetaberis*), setzt dann unvermittelt die Erzählung ein.

Das Aufregende dieser Vorrede liegt in der offenbaren Unaufrichtigkeit der biographischen Daten, die nur teilweise mit dem übereinstimmen, was vom Leben des Apuleius bekannt ist. So kommt es, daß Erwin Rohde und in einer Entgegnung K. Bürger erst einmal die Frage nach dem Subjekt dieser Einleitung stellen und entscheiden mußten, wer nun eigentlich aus Griechenland stamme, der Dichter oder der in Ich-Form berichtende Erzähler Lucius von Corinth. «Daß aber ein Autor gerade an der Stelle, wo er über seine persönlichen Verhältnisse Auskunft verspricht, den Lesern ein derartiges Gemisch eigener und fremder Erlebnisse auftischen sollte, das scheint doch geradezu undenkbar», klagt Bürger, der die Einheit des Vorredensubjekts durch die Annahme zu retten sucht, der «Goldene Esel» sei ursprünglich anonym oder dann eben unter dem Pseudonym des Lucius von Corinth erschienen. Daß die hier beklagte Unaufrichtigkeit an so bedeutender Stelle keineswegs undenkbar ist, sondern im Gegenteil zum guten Vorredenton gehört, soll ein späterer Abschnitt dieser Arbeit zeigen.

Soviel läßt sich aber jetzt schon festhalten: Gleich die erste erhaltene Romanvorrede geht auf bewußte Irreführung des Lesers aus, indem sie ihm eine Personalunion von Verfasser und Erzähler vorspiegelt. Die Vorrede zum «Goldenen Esel» wird damit geradezu beispielhaft für das Zwielficht, mit dem sich ein Autor an dieser Stelle zu umgeben liebt. Immer wieder wird er fingiertes Leben mit echtem verschmelzen, bis jene zauberhafte Legierung entsteht, an der auch das geübte Auge Wahrheit und Dichtung

kaum mehr zu unterscheiden weiß. Wie Apuleius hier hinter dem Lucius von Corinth verschwindet, wird sich später Grimmelshausen hinter der Simplizissimus-Gestalt verlieren. Ganz zu schweigen von dem poetisch-biographischen Amalgamierkünstler in Bayreuth, der «am nämlichen Tag, wo er einen Roman zu schreiben anfang, zugleich einen zu spielen anhub und so beide wie auf einem Doppelklavier nebeneinander zu Ende führen wollte».

DIE DREI DIMENSIONEN DER VORREDE

Die Unterscheidung eines profan-sachlichen und eines sakral-dichterischen Elementes, die für die Herkunft der Vorrede gilt, läßt sich für die Gliederung der einzelnen Funktionen nicht mehr klar durchführen. Nach der Abdankung der Invocatio wird die Vorrede reine Zweckform mit ganz bestimmten Aufgaben, die sie bald gedrängter, bald weitschweifiger erledigt. Art und Anzahl dieser Aufgaben variieren im Lauf der Jahrhunderte. Unermüdlich wird ein vorgeschriebenes Schema ausgefüllt, stehende Wendungen bilden sich heraus, schlagkräftige Argumente wandern – oft sogar im Wortlaut – aus einem Autor in den andern hinüber und überleben alle Wandlungen des Stils. Wenn man die Vorrede überhaupt als literarische Gattung ansprechen darf, so muß sie als die dienstbarste und eintönigste von allen und als die Form der am engsten begrenzten Möglichkeiten erscheinen.

Gerade aus dieser geringen Schwingweite erwächst ihr aber ein eigener Reiz. Hier, wo die Prosa mit ihrem langweiligen Einerlei der Poesie hartnäckigeren Widerstand entgegensetzt als irgend sonst im Buch, bewährt sich die Phantasie oft mit erstaunlicher Kraft. Immer wieder gelingt es dem Dichter, Breschen und Luftlöcher in diesen Wust von Nüchternheit zu schlagen, und es ist nicht bloß spöttisch gemeint, wenn Fielding in der Einleitung zum 16. Buch seines «Tom Jones» schreibt: «Bei dem allem hab ich mich oft über die große Erfindungskraft der Dichter gewundert, welche im Stande waren, einerlei Sachen mit so mancherlei Redensarten zu sagen».

Die Vielfalt der «mancherlei Redensarten» läßt sich freilich erst würdigen, wenn sich die «einerlei Sachen» zu einer gewissen Ordnung gruppiert haben. Im Folgenden soll deshalb eine thematische Gliederung der wesentlichsten Vorredenfunktionen versucht werden.

Man wird sofort erkennen, daß es drei Hauptkräfte sind, die das Gesicht jeder Vorrede prägen, und wenn schematischen Darstellungen in solchen Dingen nicht immer etwas Gewaltames anhaftete, ließe sich das Gegeneinander der Funktionen am besten durch ein Dreieck veranschaulichen, dessen Eckpunkte je durch *Autor*, *Leser* und *Werk* besetzt sind. Mehr als eine Hilfskonstruktion ist damit freilich nicht gewonnen. Ihre ganze Berechtigung

liegt auf den Seiten, die die drei Punkte miteinander verbinden. Hier spielt das beziehungsreiche Hin und Her der Funktionen, aber nicht sauber und regelmäßig, wie die Dreieckschablone erwarten ließe, sondern als wirrer Knäuel von Überschneidungen und Seitentrieben.

Geht man von der im ersten Kapitel angeführten Definition aus, daß nämlich in der Vorrede der Autor beim Leser für sein Werk plädiere, so wird man den Hauptteil der Funktionen auf jener Linie suchen, die vom Autor über das Werk zum Leser läuft.

Alles, was der Autor hier vorbringt, hat unmittelbar Bezug auf das Werk. Zu diesen *Werkfunktionen* gehört zunächst der *Grundgedanke*, das Thema und, damit verbunden, oft eine kurze *Inhaltsangabe*. Weiter wird in diesem Zusammenhang gern die *Geschichte des Werks* vorgetragen, die sich meist auf die eigentliche *Veranlassung* beschränkt und vielleicht noch *Quellen* oder *Vorgänger* anführt. Schließlich ist auch die *Erklärung des Titels* dieser ersten Gruppe zuzuweisen.

Eine zweite Hauptgruppe der Werkfunktionen bildet der ganze Komplex der *Rechtfertigungen*. Wir unterscheiden erstens die *ästhetische Rechtfertigung*, welche Gattung und Sprache des Werks erläutert und hauptsächlich mit kunsttheoretischen Gesichtspunkten arbeitet; zweitens die *moralische Rechtfertigung*, die die Angriffe aus dem Lager der Geistlichkeit und der Gelehrten abzuweisen und die Vorwürfe der Unwahrheit, Unsittlichkeit und Zeitverschwendung zu entkräften hat; drittens die *hygienische Rechtfertigung*, die vor allem den volkstümlichen Werken des 16. und frühen 17. Jahrhunderts eigentümlich ist und diese Literatur mit der gesundheitsfördernden Wirkung des Lachens und den übeln Folgen der Melancholie zu legitimieren sucht. Den Rechtfertigungen wäre schließlich viertens die besonders im Mittelalter auftretende *Wahrheitsbeteuerung* mit ihrer romantischen Variante, der Manuskriptfiktion, und ihrem satirischen Gegenstück, der Fiktionsbeteuerung, zuzuordnen.

Eine dritte Gruppe umfaßt alle jene Formeln, die der *Verteidigung* des Werks gegen Feinde und Widerwärtigkeiten dienen: gegen die *Rezensenten* und mißgünstigen Kollegen, gegen die *Nachdrucker* und endlich gegen die Launen des Druckfehlerteufels.

Als letzte Gruppe sind die rein kommerziellen *Empfehlungen*, *Ankündigungen* und Reklameformeln zu nennen, von denen eben die Rede war.

Kehren wir zum Dreieck zurück, so finden wir ein zweites Funktionsbündel auf jener Linie, die vom Autor direkt zum Leser läuft. Die hier gruppierten Aufgaben der Vorrede nennen wir vorläufig *Leserfunktionen*. Sie regeln die Beziehungen zwischen Autor und Leser, wobei das Werk scheinbar in den Hintergrund tritt. Tatsächlich aber bleibt seine Stellung immer noch maßgebend, und jede Vertiefung des Kontakts zwischen Dichter und Publikum kommt schließlich doch wieder ihm zugute.

Hier begegnet uns zunächst die *Anrede*. Sie ist das Thermometer, das rein äußerlich die Temperatur des Kontaktes anzeigt. Ob der Leser in der zweiten oder dritten Person oder überhaupt nicht angesprochen wird, ist keineswegs bedeutungslos. Ferner findet man hier die *Captatio benevolentiae*, worunter die Bescheidenheits- und Demutsformeln und alle jene Wendungen begriffen sind, die das Leserohr ‚geneigter‘ stimmen. Wenn die Hinweise auf das eigne Unvermögen dem Dichter zu konventionell erscheinen oder mit seinem Selbstbewußtsein sich nicht vereinen lassen, greift er gerne zur unmittelsbareren *Bitte um gütige Aufnahme*. Soweit sie unser Thema berühren, werden in diesem Zusammenhang auch die Fragen der Widmung zu erörtern sein. Manchmal teilt ein Autor mit, bei welcher *Gelegenheit* er sich sein Werk gelesen wünscht, ob im Garten oder auf der Reise, allein oder in Gesellschaft. Er trifft vielleicht auch eine *Publikumsauswahl* und nennt den Stand, den er erreichen will. Schließlich kann er *Weisungen an den Leser* erlassen, ihm einschärfen, wie das Buch aufzufassen sei, und dadurch allfälligen Mißdeutungen vorbeugen.

Damit sind aber nur die landläufigsten Möglichkeiten, an den Leser heranzukommen, aufgezählt. Der echte Dichter ist auf diesem Gebiet unerschöpflich und kennt eine Menge Geheimnisse und Kunstgriffe, die sich nicht schematisch registrieren lassen.

Eine letzte Gruppe von Funktionen, die man *Autorfunktionen* nennen könnte, gibt dem Verfasser Gelegenheit, sich über seine eigne Person zu äußern, wenn nötig Angaben über Alter, Wohnort und Wohlbefinden mitzuteilen und sich überhaupt seinem Leserkreis vorzustellen. Hier kann er die legitime Neugier des Lesers nach Außen- und Innenleben eines Autors befriedigen, eine Neugier, die heute noch so rege ist wie damals, nur daß sie sich heute oft mit einer dem Titelblatt gegenüberliegenden Photographie begnügen muß. Auf den ersten Blick scheint es, als diene auch die *Vorstellung* dem Kontakt. Die Beispiele werden aber zeigen, daß ein Autor nicht nur die Beziehungen zum Leser im Auge hat, wenn er sich in der Vorrede preisgibt und den Leser einen Blick in seine Persönlichkeit tun läßt. Es hat mit diesen Entschleierungen eine seltsame Bewandnis, und die Vorrede des Apuleius hat schon gezeigt, daß hier sehr oft nur scheinbar entschleiert wird.

Zu den Autorfunktionen wäre schließlich auch das Urteil zu rechnen, das der Verfasser über sein Werk fällt, wie überhaupt alle Wendungen, die die Beziehung zwischen Schöpfer und Geschaffenem ausdrücken. Sehr schön stellt sich diese Beziehung im *Abschied vom Werk* oder im *Wiedersehen* mit neuen Auflagen dar.

Damit sind die Aufgaben und Möglichkeiten einer Vorrede notdürftig umschrieben. Versuchen wir nun, die im vorhergehenden Kapitel durchgeführte Unterscheidung in sachliche und poetische Vorredenelemente an

unsere Dreiteilung zu legen, so ließe sich etwa sagen, daß die Werkfunktionen im allgemeinen noch völlig zweckgerichtet sind. Schon bei den Leserkfunktionen lockert sich der Zwang der Nüchternheit, und die Möglichkeiten dichterischer Gestaltung werden reicher. In den Kontakt- und Autorfunktionen endlich triumphiert das Poetische fast immer über das nur Praktische.

Es ist kein Zufall, daß die erste und wahrscheinlich einzige thematische Auflösung der Vorrede aus einem Jahrhundert stammt, das literarischen Spielereien besonders leidenschaftlich ergeben war, und von einem Manne unternommen wurde, der die Sammelwut und Kuriositätenhascherei seiner Zeit zum eigentlichen Broterwerb gemacht hat. Der in der Literaturgeschichte wenig genannte Johannes Praetorius (1630–1680) ist nicht nur – wie die Allgemeine Deutsche Biographie sagt – als Dichter und Humorist, Naturbeflissener, Historiker und Vielschreiber eine wichtige Quelle für die abergläubischen Vorstellungen seiner Zeit, er gehört auch zu den wichtigsten Quellen Grimmelshausens und ist überdies der erste beglaubigte Grimmelshausenleser.

In der zweiten Auflage seiner *«Demonologia Rubinzalii Silesii / Das ist ein ausführlicher Bericht / Von dem wunderbarlichen / sehr alten und weitbeschrienen Gespenste Dem Rübezahl ... 1662»* findet sich eine Vorrede, die Praetorius wohl in witziger Angleichung an den Spukgegenstand seiner Schrift *«Vorspüchnisse»* nennt. Dort heißt es: *«Doch gnug hievon; damit ich auf meine vorgenommene Fünfte wiedergerathe / und völliger alles Vorgespükke entrichte: so bringe ich nunmehr jetzund alle zugehörigen Stücke auff einmal aus der Gaukeltasche hervor ... welche diese seyn: 1. Ratio, 2. Vestigia, 3. Benevolentia, 4. Elaboracio, 5. Natalis, 6. Zoilus, 7. Addenda, 8. Lector.»*

Dieses Programm wird nun in der darauffolgenden Vorrede Punkt für Punkt durchgenommen. Unter ‚Ratio‘ versteht Praetorius den Antrieb seines Traktätleins, die Veranlassung. In ‚Vestigia‘ erkennen wir die Quellenberufung, die Aufzählung der Autoritäten und Vorgänger. Die Liste des berufsmäßigen Kompilators ist lang genug: *«etwan den Helenium, Schikfusium, Schvvenckfeldium, Vechnerum ...»*. Punkt 3 bringt die Captatio: *«Begnüge du auch also / gewogener Leser / dein Verlangen mit vorhandenen Wercklein. Bleib oder werde mir dadurch gewogen, sintemahl ich hierinnen nichts anders als Benevolentz oder freundliche Begegnung spirire und von mir verlauten lasse ... Denn / habe ich mich schon scherzhafftig offermahlen heraus gelassen / und Poetischer Weise mich genarret ... so habe ich damit keinen redlichen Biedermann beleidigen wollen oder einigen Haß und Anfeindung über meinen Hals ziehen wollen.»*

Diese letzte begütigende Formel, in der der Verfasser erklärt, nichts persönlich gemeint zu haben, war besonders in der satirischen Dichtung des

16. Jahrhunderts beliebt und erscheint – bei Murner etwa – unter dem Titel *Entschuldigung* häufig als eine Art Epilog.

Punkt 4, die *Elaboracio*, gibt Aufschluß über «den Methodum ... nach welcher ich mein opusculum eingetheilet und abgehandelt habe. Solcher ist nun halb Poetisch / halb Philologisch». Die *Elaboracio* stimmt also ungefähr mit dem überein, was wir die Anlage des Werks genannt haben.

Punkt 5, *Natalis*, gibt das Geburts- oder Erscheinungsjahr des Buches an, indem hier dem Leser, der mit literarischen Gepflogenheiten weniger vertraut war, das Titelblatt-Chronogramm aufgelöst wird: «Solche (die Jahreszahl) steckt aber im Lateinischen Titul verborgen / also DaeMonoLogIa rVbInzaLII sILesII: Daraus 1662 entspringen / als das erste Jahr in welchem der Rübezahl lesehaftig gemachet worden.»

Mit Punkt 6 wird *Zoilus*, die unentbehrliche Streitfigur und polemische Würze jeder Vorrede, attackiert. *Zoilus* war im 17. und 18. Jahrhundert der geläufige Spitzname für den «mißgünstigen» Tadler, der sich mit der Entwicklung des Buchwesens dann zum Rezensenten auswächst. Der Name geht auf einen griechischen Grammatiker aus Mazedonien (400–320) zurück, der sich durch Angriffe auf Homer und Plato hervortat. Fast immer erscheint *Zoilus* in Begleitung von *Momus*, dem Sohn der Nacht, der den Griechen die Nörgelsucht an den Göttern verkörperte. Sophokles machte ihn zum Titelhelden eines verlorenen Satyrspiels, Aesop läßt ihn in einer Fabel auftreten.

Die ‚Addenda‘ (7) behandeln die Zusätze zur zweiten Auflage. Unter dem Stichwort *Lector* (8) endlich bittet *Praetorius* sein Publikum um weitere sachdienliche Mitteilungen und bemüht sich so, einen, wenn auch bloß praktischen, Kontakt mit dem Leser herzustellen.

Ratio, *Vestigia*, *Elaboracio*, *Natalis* und *Zoilus* vertreten in der Aufstellung des *Praetorius* die Werkfunktionen; *Captatio* und *Lector* die Leserfunktionen. Damit sind zwei Dimensionen der Vorrede gesichert. Die dritte allerdings bleibt uns die «Gauckeltasche» des *Praetorius* schuldig: den Autor. Nicht daß er in den «Vorspüchnissen» nicht zu Worte käme, im Gegenteil, er spricht ausgiebig, um nicht zu sagen aufdringlich, von sich. In der Aufstellung der «zugehörigen Stücke» jedoch – und auf diese kommt es uns hier an – fehlt der Autor. Kein Wunder, die Autorfunktionen gehören zu den flüchtigen, kaum greifbaren Elementen der Vorrede, die einzufangen das Netz des *Praetorius* nicht feinmaschig genug ist.

Die folgenden zwei Kapitel möchten zeigen, wie um die gleiche Zeit ein wirklicher Dichter, der durch mancherlei literarische Fäden mit *Praetorius* verbunden war, die Dreidimensionalität der Vorrede empfunden und gestaltet hat.

III. GRIMMELSHAUSEN UND DIE SIMPLICIANISCHE VORREDE

*Es hat warlich was er schreibt alles /
alles Händ und Fuß /
Mein Hertz mir vor Freuden lachet /
wann ich seine Sachen ließ.*

Grimmelshausen über sich selbst

DIE DREI VORREDEN ZUM «SATYRISCHEN PILGRAM»

Es wäre nicht nur eine Ungerechtigkeit der Form gegenüber, sondern auch der Darstellung unseres Gegenstandes wenig förderlich, wenn wir unser Material gleich zerreißen und in die eben gewonnenen Kategorien pressen wollten, ohne die Vorrede wenigstens einmal so auftreten zu lassen, wie sie sich dem unbefangenen Leser präsentiert.

Wir wählen dafür Grimmelshausen; einmal weil diese Arbeit aus der Beschäftigung mit ihm hervorgegangen ist, vor allem aber, weil er das Instrument der Vorrede bereits bis zur Virtuosität handhabt und ihre Möglichkeiten bis ins letzte auszuschöpfen weiß. Die deutsche Literatur kennt nur noch einen Vorredner, der es mit ihm aufnehmen kann: Jean Paul. Er wird im analytischen Teil dieser Arbeit in den Vordergrund rücken.

Bis vor einigen Jahren wurden die drei immer etwas verdächtigen Traumsatiren (Traumgeschichte, Wandersmann und Mondreise) als Frühschriften Grimmelshausens angesehen. Seit dem Fund der Julie Cellarius, besonders aber seit der Untersuchung Volkmanns, müssen sie ihm endgültig abgesprochen werden. Wer den «Wandersmann» übersetzt hat, ist ungewiß; für «Traumgeschichte» und «Mondreise» hat Volkmann den Balthasar Venator als Verfasser nachgewiesen. Als erstes Werk Grimmelshausens hat also der im Herbst 1666 erschienene «Satyrische Pilgram» (Teil I) zu gelten. Teil I und II zusammen erschienen im Frühjahr 1667.

Mit nicht weniger als drei Vorreden hat Grimmelshausen diesen Erstling ausstaffiert, bevor er ihn in die Welt gehen ließ, und die Grimmelshausen-Forschung hat seit ihren Anfängen diesen Stücken ein ganz besonderes Augenmerk zugewendet, vor allem den ersten beiden. Schon die spärlichen biographischen Daten, die Jöchers Gelehrtenlexikon gibt, greifen auf sie zurück. Kurz beschreibt sie in seiner Einleitung zum «Simplicissimus», Koegel zitiert sie, allerdings unvollständig und ohne jeden Zusammenhang. Koegels Zitate findet man um einiges vermehrt bei Johannes Alt wieder, der ihnen

eine so große Bedeutung zumißt, daß man endlich einen vollständigen Neudruck dieser schwer zugänglichen Stücke hätte erwarten dürfen. Schwer zugänglich sind sie deshalb, weil sie wohl aus Prestigegegründen nicht in die Gesamtausgaben von 1683/84, 1685/99, 1713 übernommen wurden und uns also nur in den seltenen Einzeldrucken des «Satyrischen Pilgram» überliefert sind. Laut Koschlig sind fünf Exemplare erhalten, die sämtlich auf deutschen Bibliotheken liegen. Eines davon, das sich in Freiburg befindet, ist ein Exemplar der zweiten unveränderten Ausgabe von 1671. Von der gleichen Ausgabe besitzt auch die Zentralbibliothek Zürich ein Exemplar, das, soviel ich sehe, in der Bibliographie nicht vermerkt ist. Ein Neudruck des «Satyrischen Pilgram» ist wohl noch auf längere Zeit hinaus nicht zu erwarten. Die vollständige Wiedergabe der drei Vorreden nach dem Zürcher Exemplar, die man im Anhang findet, soll daher wenigstens vorläufig eine der empfindlichsten Lücken in der Grimmelshausenüberlieferung schließen.

Alt und vor allem Koschlig haben die Verhältnisse der Pilgram-Ausgabe geklärt und festgestellt, daß die dritte Vorrede «An den Leser» vor den beiden andern und vor dem Werk selber geschrieben wurde. In ihr hätte man also die erste literarische Äußerung Grimmelshausens überhaupt zu erblicken. «An den Leser» bringt nach dem Muster der Schwankbücher eine umständliche Rechtfertigung und Erklärung des ursprünglichen Titels «Schwartz und Weiß». Daraus wächst eine Art Disposition, von der man annehmen möchte, der Verfasser habe sie zu eigenem Gebrauch geschrieben. In dünnen Worten legt er sich das Schema der drei Betrachtungsweisen – «Satz», «Gegensatz» und «Nachklang» mit der eignen «Unmäßlichen Meinung» – zurecht und gibt dann so konventionell wie nur möglich den «Intent» bekannt: «daß sich der Christliche Leser des guten gebrauchen: und des bösen eußern möge».

Schwerfällig und unoriginell liest sich dieses Stück, das den Verfasser noch ganz im Hintergrund hält und sich um den Kontakt mit dem Leser kaum bemüht. So steifer und kühler Willkomm ist dem Grimmelshausenleser später nicht mehr widerfahren, nie wird er mehr als Christlicher Leser angesprochen. Ganz offensichtlich hat Grimmelshausen jenen Ton noch nicht gefunden, mit dem er später das Leserohr so unmittelbar trifft.

Unendlich frischer als dieser trockene Plan des Werks, der nur der Überschrift nach für den Leser, tatsächlich aber für den Verfasser zu eigner Klärung geschrieben war, wirken die beiden Kampfvorreden «Momi placat (!)» und «Gegenschrift des Authors». Wie Koschlig gegen Alt überzeugend nachweist, schrieb sie Grimmelshausen nach Abfassung, aber noch vor der Veröffentlichung des ersten Teils. Der Dreisatz des Werks – Satz, Gegensatz, Zusammenfassung – wird damit vor das Buch hinausprojiziert und auf das Werk selbst angewendet; die antithetische Anlage des Ganzen erfährt eine Steigerung ins Groteske. Man fühlt sich an den Ur-

sprung der Form, an die Prozeßrede erinnert, wenn man sieht, wie hier Momus als Kläger und Autor als Beklagter einander nichts schuldig bleiben und gegenseitig skrupellos um die Gunst des Publikums buhlen. So zitiert sich ja auch Jean Paul in der Vorrede zum «Satyrischen Appendix» («Biographische Belustigungen») selber vor Gericht.

Ähnlicher, ja geradezu auffallend ähnlich ist aber ein anderes Beispiel, das Grimmelshausen ziemlich sicher gekannt und das ihn vielleicht sogar auf den Einfall der beiden Kampfvorreden gebracht hat: Murners «Narrenbeschwörung». Dieses Werk setzt mit einer längeren Rede des Autors ein, in der sich Murner vorstellt und sehr persönlich Veranlassung, Grundgedanken und Absicht erläutert. Darauf erhebt sich unter der Überschrift «Verachtung des Dichters» irgend ein Frechdachs, der etwas von der Narren- oder Hanswurstfigur des frühen Dramas an sich hat:

Lieber münich, herr domine,
Beißt mich nit, tuot mir nit we.
Ir sind der Murner, ich kenn euch wol,
Sit wenn sind ir der kunst so vol,
Das ir der narren witz solt leren
Und torheit von in beschweren?
So doch Christus, unser herre,
Mit sin werken, mit siner lere
Alle krankheit wider bracht,
Doch kein narren wis hat gmacht ...
Herr domine, gont ligent schlafen,
Spart üwern atem, üwer leren,
Stont ab von üwerm narrenbschwören,
Oder fachts an üch selber an,
So secht ir, ob es mög beston ...

Darauf repliziert der Autor in der «Antwort des Dichters»:

Das ich üch bin ein gaukelman,
Do möcht ir frilich recht an han,
Denn ich den narren in diesen tagen
Mit gaucklen manches hab verschlagen ...
Die narren bald hoffertig werden
Und verachtent iederman,
Was einer facht mit schriben an.
Ich bin Murner, mins vaters namen
Darf ich mich vor niemands schamen.
Kenstu mich? das geschicht behend,
Das ein narr den andern kent ...
Doch sollent wir an allen orten

Die warheit lassen für sich gan,
Die ler hat Christus selb getan ...

Bei aller Verschiedenheit der Form läßt sich nicht leugnen, daß hier eigentlich die Kampfvorreden vorweggenommen sind. Wie Momus höhnt der Verächter: «Sit wenn sind ir der kunst so vol», und wenn die «Gegenschrift» erwidert: «Wer etwas weiß/sols seinem Nebenmenschen communiciren; Kan ich nicht alles beschreiben wie ich gern wolte ... so thue ich jedoch das wenig so ich kan», so beruft sich die «Antwort» bei Murner auf das christliche Gebot, daß man die Wahrheit ausgehen lassen solle, und fügt hinzu: «Ich tuo, so vil mir müglich ist.» Freilich, neben dem Kritiker des «Satyrischen Pilgram» erscheint Murners Tadler geradezu gutmütig.

Bevor also das Buch erscheint, spaltet Grimmelshausen einen Rezensenten aus sich ab, der es aufs leidenschaftlichste herunterreißt. So laut und unverschämt tritt dieser Kritiker auf, daß noch Koegel meinte, es handle sich um einen wirklichen Tadler, wahrscheinlich einen Gelehrten, dessen Worte Grimmelshausen hier wiedergebe. Wer aber weiß, wie gerne Grimmelshausen Debatten inszeniert, wird die Koegelsche Auffassung so unhaltbar finden, daß sie gar keiner Widerlegung bedarf.

Dennoch kommt man nicht um die Frage herum, was sich der Autor denn eigentlich von dieser Selbstzerfleischung verspricht, denn nur aus der anti-ethischen Anlage des Werks läßt sich das sonderbare literarische Harakiri, das hier dem Erstling zugemutet wird, doch nicht erklären.

Das Erste ist: in «Momi placat» erschafft er sich den Urläser; einen neidigen und verständnislosen, aber doch einen Menschen, mit dem sich sofort reden und streiten läßt. Momus hilft ihm das Grauen vor der anonymen Lesermasse überwinden, in die er seinen Pilgram entlassen muß, und erlöst ihn durch seinen Angriff vom Gefühl, ins Leere zu reden.

Grimmelshausen will wissen, wem er erzählt. Wie jedem großen Erzähler ist auch ihm die Wirkung seiner Geschichte keineswegs gleichgültig; im Gegenteil, er brennt vor Neugierde auf das Urteil der Leute. Später einmal, in der «Springinsfeld»-Einkleidung, fragt er seinen jungen Leser Philarchus Grossus von Trommenheim rund heraus, wie ihm der «Simplicissimus» gefallen habe. Im Wundergeschichten-Kalender auf 1671 erkundigt er sich ganz erschrocken: «Was bedeutet das/... daß ihr euren durch Schriften eine geraume Zeit wolbekannten Simplicissimus/... dessen in den Druck gegebne Bücher ihr so reißend hinweg gekauft/... nicht kennen sollet?» Aber auch die Courasche ist versessen auf die Wirkung ihrer Memoiren. Bevor sie überhaupt zu erzählen beginnt, malt sie sich aus, was wohl die Leute dazu sagen werden. Nur daß, was hier auf zwei Kampfvorreden verteilt wurde, dort als munteres Frage- und Antwortspiel erscheint; im Vorbericht läßt sie eine Anzahl Herren zu einem fingierten Interview. «Courasche» ist

ausgesprochene Männerlektüre; das bestätigt auch die an den Schluß gehängte «Zugab des Autors», die sich an «züchtige Jüngling», «ehrliche Wittwer» und «verehelichte Männer» wendet, eine Reihe, die dem Grad der Gefährdung folgt und die Verheirateten zuletzt nennt, weil sie als Gerettete der abschreckenden Lektüre wohl am wenigsten bedürfen. In dieser Aussprache läßt Courasche die Herren erst lange über Veranlassung und Absicht ihrer Lebensbeichte mutmaßen. Der eine rät auf Reue, der andere spricht ihr den Himmel von vornherein ab. Courasche aber will sich über diese absurden Unterschiebungen «entweder wieder jung oder gar zu Stücken lachen». Erst ganz zuletzt und voll Triumph rückt sie mit dem wahren Motiv heraus, der Rache an Simplicissimus.

Diese Vorwegnahme der Wirkung findet sich also schon in «Momi placat». Grimmelshausen baut sich damit einen Resonanzraum, aus dem seine Stimme widerhallt. Warum aber ist dieses Echo so schonungslos? Die Selbstanpöbelung dient – so seltsam das klingen mag – auch der Verteidigung des Werks. Mit ihren grimmigen Anwürfen nimmt sie den künftigen Kritikern allen Wind aus den Segeln. Vernichtender wird keiner sich mehr äußern können. Ja, fast ist man versucht, aus der grotesken Selbstrezension eine zärtliche Sorge um den Erstling herauszuhören: Wenn du schon zerzaust werden mußt, will ichs lieber gleich selbst besorgen. Das ist ja auch einer der Hauptgründe, warum dann später Klopstock und vor allem Jean Paul die Forderung der Selbstrezension aufgestellt haben.

Man darf vielleicht noch weiter gehen und in «Momi placat» ein Mittel erkennen, das Grimmelshausen ermöglicht, seine Zweifel an der eignen Begabung humoristisch zu objektivieren und damit zu überwinden. Man weiß, welchen Respekt er den Gelehrten und Gebildeten entgegenbrachte und wie geschickt er sich immer wieder mit dem Glanz des Vielbelesenen zu umgeben wußte. Mit seiner Zeit ist er überzeugt, daß zum Schreiben Bildung unerläßlich sei. So verwirrend reich sind seine Werke mit Zitaten und Anspielungen durchsetzt, daß die Forschung eine schier übermenschliche Belesenheit annehmen mußte, bis dann Scholtes Untersuchung die nötigen Korrekturen anbrachte und Grimmelshausens Lektüre um ein so Erkleckliches zusammenschrumpfen ließ, daß man heute wieder von «verhältnismäßig geringer Bildung» spricht.

Er hatte also durchaus Grund zu solchen Anfechtungen und zu einem gewissen Lampenfieber vor der Öffentlichkeit. Um so mehr, als er seine eigentliche Stärke, das Element, in dem er sich wohl fühlte, eben erst entdeckt hatte, und hier, im «Satyrischen Pilgram», sich noch mühsam mit Didaxis abquälte, die ihm im Grunde gar nicht lag. So gesehen, erscheinen die herausfordernden Hinweise auf die Unbildung des bücherschreibenden Musketiers, der «nicht recht orthographice schreiben kan», als ergreifendes Zeugnis der Angst vor dem eigenen Unvermögen. – Nur nebenbei sei er-

wähnt, daß der «zehnjährige Musquetier» die Quelle vieler Mißverständnisse wurde und – ganz ähnlich wie bei Apuleius – all jene verhängnisvollen Verwechslungen zwischen erlebter und erdichteter Biographie ins Rollen brachte, die dann die Grimmelshausenforschung so lange genarrt haben.

War es nicht wirklich «unverschämte Einbildung», mit einem so dürftigen Schulsack ein Buch zu schreiben? War dieses Buch nicht tatsächlich eine «elende Kleiberey», aus andern Autoren zusammengeschrieben und -geklebt? Wäre es nicht besser gewesen, bei der Muskete zu bleiben und das Soldatenhandwerk weiterzutreiben? Es läßt sich gut denken, daß Grimmelshausen von solchen Zweifeln beschlichen wurde. Sonst hätte er sie wohl kaum als so gepfefferte Einwände formulieren und dem Momus in den Mund legen können. Andererseits aber läßt die heitere Distanz, aus der die Anfechtungen gesehen sind, doch darauf schließen, daß er sie bewältigt und das dichterische Selbstbewußtsein gewonnen hat. «Momi placat» und «Gegenschrift» wären dann so etwas wie ein privater Rechenschaftsbericht des Autors, in dem er die innere Auseinandersetzung endgültig aus sich herausstellt und erledigt.

Sehr sicher pariert denn auch die «Gegenschrift» die hämischen Ausfälle des Momus. Der Autor bemüht sich gar nicht, seine Ungelehrtheit abzustreiten: «Daß ich nehmlich nichts studiert, sondern im Krieg ufgewachsen... dahero auch nicht genugsamb seye / Bücher zu schreiben ... solches ist niemand leider als mir.»

Momus hält es mit Lichtenberg, der in einem seiner Aphorismen schreibt: «Die Bewegungsgründe, woraus man etwas tut, könnten so wie die 32 Winde geordnet und ihre Namen auf eine ähnliche Art formiert werden, z. B. Brot – Brot – Ruhm oder Ruhm – Ruhm – Brot.» Auch Momus kennt nur die zwei Motive: «Ruhmes halber» oder «Gewinnstes halber»; der Autor jedoch weiß noch ein drittes, das für ihn wie für jeden großen Erzähler kaum minder ausschlaggebend ist: «Wer aber etwas weiß, sols seinem Nebenmenschen communiciren.» Den Höhepunkt grimmigen Humors erreicht er wohl im Schluß, wo er den Momus mit der Drohung einschüchtert, er werde das Kriegshandwerk wieder ergreifen und mit Musquet und Degen den Rezensenten auf den Leib rücken.

Wie viel frischer und aufgeräumter, verglichen mit der Leservorrede, die Stimmung der beiden polemischen Stücke ist, zeigt die neue Behandlung der Titelfunktion. Dort fand sich eine ängstlich konventionelle Interpretation; hier tritt nun plötzlich der Pilgram vor das «Schwartz und Weiß» und bringt Leben ins Hölzern-Didaktische. Um seine Figur spinnt sich die kleine Erzählung vom Satyr, der einen Pilger ungastlich behandelte, eine Kur, die Momus auch dem «ja so elenden als freveln Schreiber» gönnen möchte. Der alte Titel, den Momus bereits zerpfückt und mit hämischen Fragezeichen versehen hat, wird dadurch in Diskussion und Handlung auf-

gelöst, und der Leser erlebt mit eigenen Augen die Geburt der neuen Überschrift. «Sihe so wil ich dir zu Trutz den Pilger ehren / und ihn zu dieser meiner Mißgeburt wie du es nennest / zu Gevattern erkohren haben; Also daß dieselbe meine Frucht seinen Nahmen gleichsam an der Stirn / oder höchsten / obersten / ersten Stelle tragen solle», heißt es in der «Gegen-schrift».

Trutz-Momus könnte man den neuen Titel nennen in Anlehnung an die «Courasche», deren Obertitel eine ähnlich polemische Beziehung ausdrückt. Grimmelshausens Werk trägt überhaupt stark polemische Züge, eine Eigenheit, die man eher beim Dramatiker, nicht aber bei einem so urwüchsigen Epiker suchen würde. Er braucht Fehde und Widerstand, damit seine Schreiblust sich daran entzündet und steigert. Herausforderung und Leidenwerkerei als Springfeder der Erzählung sind bei ihm immer wieder anzutreffen. Courasche diktiert ihre Lebensbeschreibung, um dem Simplex eins auszuwischen; der «Springinsfeld» gelangt nur darum an die Öffentlichkeit, weil man es der Courasche wieder eintränken will, und noch der «Bart-Krieg» führt den Untertitel «Des ohnrecht genanten Roht-Barts Widerbellung gegen den welt-beruffenen Schwartz-bart deß Simplicissimi».

Von allen diesen Schriften ist in den Kampfvorreden des Erstlings nicht mehr als die polemische Veranlassung vorweggenommen. Dagegen findet sich an einer Stelle von «Momi placat» der Keim eines andern Werks bereits deutlich vorgebildet. «Wie ein anderer grober Schlingel / unwissender Esel / Ignorant und Idioth, Bernheuterisch aufgewachsen ist», heißt es dort. «Illiteratio, Ignorantio, zugenannt Idiota» nennt sich Grimmelshausen als Verfasser des «Beernhäuter», der mit der Jahrzahl 1670 erschien. Hier steckt das Herausfordernd-Trotzige im Pseudonym, und der Trotz gilt wieder «denen Momis und Zoilis», den gelehrten Wichtigtuern und Schulfüchsen, die dem ungebildeten Autor die Feder nicht gönnen.

Aber nicht nur die Titelfunktion, auch die Beziehung zum Leser gewinnt in den Kampfvorreden Bewegung und Frische. Dem Rededuell zwischen Autor und Momus wohnt nun die ganze weitere Öffentlichkeit bei. Ja, man darf sich das potentielle Grimmelshausen-Publikum, das Kläger und Beklagter für sich zu stimmen versuchen, als den Richter in dieser Streitsache denken. Momus wendet sich ausschließlich ans Publikum und schmeichelt ihm nach allen Regeln der Kunst. Seine Rede sieht auf den ersten Blick wie ein wildes Aneinanderreihen von Schmähungen aus. Bei näherem Zusehen entdeckt man jedoch einen nicht ungeschickten Aufbau darin. In der Eingangsperiode, die mit dem ersten Doppelpunkt schließt («durch die Truckerey an Tag gebe:»), wird die Streitsache temperamentvoll vorgetragen. Darauf begründet er, warum er sich des Falles angenommen habe, und verbeugt sich mit einer Captatiowendung vor den Zuhörern («Derowegen dann die Billigkeit selbst neben meiner schuldigen Pflicht von mir erfordert / jeder-

man treuhertzig davor zu warnen»). Und gleich darauf, noch beschwörender, sagt er zum Leser kurzweg «Lieber» («Dann lieber was wolten doch vor Nutzbarkeit und Lehren von einem solchen Kerl / wie der Autor ist / zu hoffen seyn?»). Zu einer eigentlichen Rechtfertigung seines Standpunkts übergehend, erwähnt er die mangelnde Bildung («Man weiß ja wohl, daß er selbst nichts studirt, gelernt noch erfahren»). Weil keine Bildung da ist, folgert Momus weiter, ist das ganze Buch verfehlt («kein Ordnung: viel weniger eine Lieblichkeit»). Als Beispiel für das Mangelhafte des ganzen Werks muß der Titel herhalten. Er erlaubt den Rückschluß auf das «Corpus». Hier setzt der Redner ab, stellt die Sache dem Richter anheim und gönnt sich eine Pause. Im zweiten Teil kommt er auf die Veranlassung des Werks zu sprechen, wobei jedoch der rhetorische Bau allmählich von krauser Satire überwuchert wird. Mit einer flüchtigen Abschiedsverbeugung («Indessen wil ich hoffen / daß mir jederman beyfallen wird») räumt er dann ziemlich unvermittelt das Podium.

Momus hat den Autor nirgends direkt angegriffen. Die Verteidigung jedoch wird massiv in zweiter Person geführt und überbietet den Momus womöglich noch in wilden und wohl bewußt ins Groteske gesteigerten Verwünschungen. Sie ist ausschließlich an die Adresse des Prozeßgegners gerichtet, dessen Anwürfe hier Punkt für Punkt entkräftet werden. Das heißt nicht, daß das Publikum ausgeschaltet wird. Im Gegenteil, der Autor spricht nicht nur in eigener Sache, sondern auch als Anwalt seiner Leser («meines gleichen einfältige Leut»). Er hat darum auch nicht nötig, wie Momus mit billigen Schmeicheleien nach Beifall zu haschen. Erst der Schlußsatz der «Gegenschrift» geht an den Leser und erbittet dem Pilger eine gute Aufnahme.

Toller Übermut und Siegerlaune, das ist die Grundstimmung der beiden Vorreden, die sich von der hölzernen Unbeholfenheit des «Pilgram» stark abheben. So schreibt nur einer, der etwas zu feiern hat, und gegen Schluß von «Momi placat» erfahren wir denn auch den Anlaß dieser Feier in einer Andeutung verhüllt: «Zu deme hat der Phantast ein Werck vor / daß sich ad infinitum hinein erstreckt / welches wol jemand anderer als er ist / wann er schon Methusalems Alter erreichte / nicht enden und hinaus führen könnte: Gleichsam als ob er ein anderer Salomon wäre und die Gab hätte vom Isop biß uff den höchsten Gipfel des Cederbaums zu discurieren.» – Zwischen dem 24. August 1665, an dem der «Satyrische Pilgram» im Meßkatalog zum erstenmal angekündigt wird, und dem 15. Februar 1666, dem Schlußdatum der dritten Vorrede und dem mutmaßlichen Datum der Abfassung von «Momi placat» und «Gegenschrift», muß der «Simplicissimus» Umriß und Gestalt gewonnen haben. Über die Vorausdeutungen auf den entstehenden Roman findet man das Nähere bei Alt und Koschlig. Das Wachstum dieses Werks, so aufregend es ist, kann uns hier nicht beschäftigen. Nur soviel sei festgehalten: auch hier wird wieder die private Funktion der beiden Kampf-

schriften sichtbar. Kleinmut und Angst vor der noch ganz im Unerfüllbaren liegenden Riesenaufgabe werden in den Hohn des Neiders umgesetzt und damit vernichtet. Sehr zuversichtlich antwortet die «Gegenschrift»: «Kan ich nicht alles beschreiben wie ich gern wolte (dann ich wol weiß daß ich kein Salomon bin ...), so thue ich jedoch das wenig so ich kan; Wünsche deshalb weder des Nestoris noch Mathusalems Alter hierzu / wann gleich beide aneinander hiengen.» Das Selbstbewußtsein ist errungen, und ruhig wird der Anspruch auf übermenschliche Weisheit und Lebensdauer zurückgewiesen: es geht auch ohne. So darf man in der Kampflosigkeit der beiden Vorreden das erste Aufblitzen simplicianischer Satire sehen. Grimmelshausen hat seinen Stil gefunden. Momus und Autor sind die ersten simplicianischen Gestalten. Im Hochgefühl des eben gewonnenen Lebens liefern sie sich hier ein kleines Vorgeplänkel und messen darin ihre jugendlichen Kräfte.

DIE SIMPLICISSIMUS-VORREDEN

Der «Simplicissimus Teutsch»

Nachdem sich Grimmelshausen in den beiden Kampfschriften als Meister der Vorrede ausgewiesen hat, mutet es seltsam an, daß der «Simplicissimus Teutsch» (Ostern 1668) ohne Empfehlungsschreiben in die Welt geht. So viel ich sehe, ist er der erste deutsche Roman und der einzige des 17. Jahrhunderts, der sich diese Freiheit herausnimmt. Wenn in der Literatur nirgends ein Hinweis auf diese erstaunliche Tatsache anzutreffen ist, so wohl darum, weil die moderne, vorredenfeindliche Kunstauffassung im Fehlen einer außerhalb des Werks stehenden Autormitteilung nichts Auffälliges sieht oder darin höchstens einen neuen Beweis für den sichern künstlerischen Instinkt des Dichters erblickt. Die Frage, warum Grimmelshausen in späteren Ausgaben und andern Werken dies Gefühl für die formstörende Wirkung der Vorrede wieder verloren habe, wäre dann erst noch zu beantworten.

Wie läßt sich das Fehlen der Vorrede vor dem «Simplicissimus Teutsch» erklären? Ein Einfluß vom spanischen Picaro-Roman her, an den man sofort denkt, ist kaum anzunehmen. Flüchtige Prüfung ergibt, daß der «Lazarillo de Tormes» des Mendoza im Original mit einem Prologo ausgestattet erschien; dem «Don Gusman de Alfarache» des Mateo Aleman geht eine Vorrede «Al vulgo» voraus, ein bitterer Ausfall gegen den Lesepöbel, der als überkritisch und schmähsüchtig hingestellt wird. Vor ihm flüchtet der Autor in einer zweiten Vorrede «Al discreto Lector», zum Gebildeten, der literarische Werte wohlwollend prüft. Daran schließt sich ein Gedicht des Helden Don Gusman auf sein eigenes Leben. Eine «Decleracion para le

Entendiemento de este libro» beschließt die Präliminarien. Die Übertragungen, die Grimmelshausen las (Don Gusman durch Albertinus 1615; Lazarillo durch einen Anonymus 1617), ersetzen die Originalvorreden dort durch eine Widmung, hier durch eine Vorrede aus der Feder Ulenharts. Wir müssen uns also nach einer andern Erklärung umsehen und stoßen dabei auf das Titelbild des Romans.

Kein Zweifel, die Vorrede des «Simplicissimus Teutsch» ist das Phönix-Kupfer. An die Stelle der begrifflichen Vorrede ist die figürliche Allegorie getreten, die in einem Zeichen den Grundgedanken des Werks enthält, der seinerseits durch den beigegebenen Achtzeiler näher erläutert wird. Der Anteil Grimmelshausens an diesem Kupfer wird von niemandem bestritten, wenn man auch nicht direktes Diktat in die Nadel des Stechers annehmen will, wie Halfter es tut.

Die schelmisch lachende Chimäre ist also der Vorredner des Buches. Sie hält es dem Leser aufgeschlagen hin, und wie die Vorrede sich in ein Sinnbild zusammenzog, so ist hier die ganze Romanwirklichkeit auf ein krauses Bilderrätsel herunterdestilliert, das auch subtilen Deutungsversuchen widersteht. Der Phönix zeigt uns die sinnliche Bilderwelt als Rebus, und er lacht, weil er allein den Schlüssel zur Chiffersprache besitzt. Für die Deutung der Figuren sei auf den erwähnten Aufsatz Fritz Halfters verwiesen. Er geht aus von den beiden zeigenden Fingern der Chimäre, die auf Wickelkind und Baum weisen, und erkennt darin die Zeichen für Anfang und Ende des Buchs. Die übrigen Chiffren deutet er als polare Stationen und Tendenzen des Romans. Seiner anregenden, aber oft etwas gewagten Auslegung kann man nicht überall zustimmen. Daß in diesen Dingen äußerste Behutsamkeit geboten ist, zeigt seine Interpretation der Variante, die vor Ausgabe III steht und die alten Zeichen teilweise mit neuen auswechselt. Halfter hält III für echt und bezieht die Änderungen auf das neu hinzugekommene sechste Buch, womit er vielleicht recht hat – beweisen läßt sich auf diesem Boden spielerischer Laune alles und nichts –, nur fällt dann der Ruhm dieser sinnreichen Erweiterung nicht Grimmelshausen, sondern dem Nachdrucker und Nachstecher zu, der für die Ausstattung dieser Ausgabe verantwortlich ist.

Der Reiz dieses Bilderbuchs, das in manchem bereits Züge von «Simplicissimi Wunderlicher Gauckeltasche» trägt, liegt gerade in seiner unausschöpfbaren Vieldeutigkeit. Jeder, der die Wunderschrift dieses «ziemlichen Zifferanten», wie sich Simplicius einmal nennt, enträtseln will, sollte sich die Verse merken, die der Autor und Verkäufer der Gauckeltasche «An die Umstehenden» richtet:

Er blättere herumb, er suche hin und her
Wann er dann findet das, wornach steht sein Begeh
So ist es mehr als gut ...

Welche Funktionen sind nun dem Phönix-Kupfer aufgetragen? Wir sagen, daß es den Grundgedanken des Werks sinnbildlich vertrete. Das Unverlierbare und in allen noch so tollen Wechselfällen Unverwechselbare, dafür steht der Phönix seit alters als Zeichen, und der zweite Vers des Achtheilers bestätigt diesen Sinn: «... wurd doch nit verloren». Ferner läßt sich im Bilderbuch so etwas wie die geraffte Inhaltsangabe erkennen, die wir im Epenvorspruch gefunden haben, eine Art Miniatur-Simplicissimus. Die letzten Verse des Achtheilers drücken die Absicht aus: «Ich habs in dies Buch gesetzt, / damit sich der Leser, gleichwie ich itzt thue / entferne der Thorheit und lebe in Rhue», wobei das Lehrhafte – wie oft bei Grimmelshausen – sehr schön in die Frömmigkeit der Abschiedsformel übergeht: «und lebe in Rhue». Der Anruf des Lesers endlich gelingt durch die Augen des Fabeltiers, das mit seinem Schelmenblick den Beschauer fixiert und ins Einverständnis zieht.

Das Ich des Vorspruchs geht auf Simplicissimus, den Helden und Autor; der Herausgeber kommt noch nicht zu Wort. So begegnet unter dem Zeichen der Chimäre dem Leser erstmals jene Gestalt, die immer neue Kontinuationen und Geschichten aus sich hervorspinnen und den wahren Namen ihres Schöpfers auf lange Jahre hinaus überleben wird.

Die Frage, warum Grimmelshausen hier die Bildvorrede gewählt hat, und ob er das, was die Chimäre ausdrückt, nicht hätte in Worte fassen können, ist berechtigt, aber kaum zu beantworten. Es läßt sich gut denken, daß er am Schluß des fünften Buches sich und dem Leser Rechenschaft über das Geleistete ablegen wollte. Bei der Formulierung des Grundgedankens mag ihm das in II,8 verwendete Gleichnis vom Phönix wieder aufgetaucht sein. «Hierumb darffst du dich nicht bekümmern / die närrische Welt will betrogen seyn / hat man dir deine Witz noch übrig gelassen / so gebrauche dich derselben zu deinem Vortheil / bilde dir ein / als ob du gleich dem Phoenix / vom Unverstand zum Verstand durchs Feuer / und also zu einem neuen menschlichen Leben auch neu geboren worden seyest ...», sagt dort der Pfarrer zum jungen Simplicissimus.

Die Allegorie lieferte ihm die prägnanteste und zugleich faßbarste Formel für das, was er als Idee seines Werks erkannt hatte. Zugleich schafft sie durch ihre wunderliche Vieldeutigkeit auch seiner Freude am Chiffrieren und Verhüllen den gehörigen Spielraum. Daß sie ihm einen philosophischen Traktat erspart hat, wie Halfter annimmt, den abzufassen er so wenig imstande gewesen wäre wie seine Leser, ihn zu verstehen, und den die moderne Deutung deshalb wieder anhand der Kupferallegorie in seinen ursprünglichen Tief-sinn zurückübersetzen müßte, ist kaum wahrscheinlich.

Der Schluß des fünften Buches öffnet dem Simplicissimus vorsorglich die Tür in künftige Anbauten hinaus: «Begab mich derhalben in eine andere Wildnus / und fienge mein Spesserter Leben wieder an; ob ich aber wie mein Vater seel. biß an mein End darin verharren werde / stehet dahin». Zur Ostermesse 1669 nimmt er seine Wanderschaft wieder auf und erscheint im sechsten Buch, das angebunden wie auch als Einzeldruck herauskam. Wahrscheinlich hatte an seiner Entstehung der Wunsch des Verlegers starken Anteil.

Das erste Kapitel «Ist eine kleine Vorred und kurtze Erzehlung / wie dem neuen Einsiedel sein Standt zuschlug». Die Vorrede hat also ihren normalen Standort verlassen und ist ins erste Kapitel eingedrungen. Sie holt nach, was die Bildvorrede nicht hat geben können oder geben wollen: die moralische Rechtfertigung des ganzen Romans.

Das Postulat der moralischen Rechtfertigung eines weltlich-unterhalt-samen Werks stammt aus dem Mittelalter und wird Gegenstand eines spä-tern Abschnitts sein. Unter allen Vorredenfunktionen erscheint uns diese Forderung heute besonders fremd und formelhaft, in manchen Fällen ge-eradezu verlogen. Aber die moralische Verbrämung war der Freipaß für den Verfasser so gut wie für den Leser. Hier werden die letzten Zweifel be-seitigt, die man noch gegen den Roman hegen mochte; das Gewissen des Lesers beruhigt sich, wenn er hört, daß er sich unter dem Lesen zum bessern Menschen durchlachen werde. Und sollte er wegen seiner Lektüre ange-griffen werden, so wird er sich seinerseits wieder mit den Argumenten des Verfassers herauszureden wissen.

Bedeutete die moralische Rechtfertigung für Grimmelshausen mehr als eine bloße, von der Konvention vorgeschriebene Floskel? Ganz eindeutig läßt sich die Frage nicht beantworten. Die moralisch-erzieherische Tendenz, die durch seine Schriften geht, darf nicht angezweifelt werden. Zu deutlich spricht sein Bekehrungswille aus der aufrichtigen Betrübniß über die ver-worfene Welt und aus der ungeheuren Eindringlichkeit, mit der er die Leser immer wieder beschwörend ans Heil ihrer Seele erinnert. Auf Schritt und Tritt begegnet man der Absicht; das Seltsame ist nur, daß sie nie stört. Grimmelshausen kann die Moral so dick auftragen, wie er will, der Genuß auch des modernen Lesers, der in diesen Dingen überempfind-lich ist, bleibt ungetrübt. Immer ist seine erzählerische Kraft so stark, daß sie alles bloß Lehrhafte völlig durchdringen und dem Werkganzen ein-schmelzen kann.

Nicht die Leidenschaft zu predigen hetzt Grimmelshausen an den Schreib-tisch, sondern unbezähmbare Fabulierlust, nicht Seelsorgerbedürfnis, son-dern der Drang der Gesichte. Nie ist die Handlung nur Verkleidung einer

frommen Sentenz oder Probe auf ein moralisches Exempel wie etwa bei Wickram, sondern immer geht das Bild dem Sinn, den es ganz selbstverständlich in sich trägt, voraus.

Wäre die moralische Rechtfertigung seines *Simplicissimus* für Grimmelshausen nur sittliche Heuchelei, wie sie es dann unter den Händen so vieler Verfasser leichter Romane bis tief ins 18. Jahrhundert hinein bleibt, so hätte er sie mühelos vor oder nach dem Werk unterbringen können. Ein paar zusätzliche Verse unter dem Titelpuffer oder eine kurze Schlußmoral hätten genügt. Grimmelshausen hat darauf verzichtet. Man betont neuerdings – und nicht zu Unrecht –, daß sein Werk eher den Abschluß einer ins Spätmittelalter zurückreichenden volkstümlichen Überlieferung als den Anfang der neuzeitlichen Romankultur bedeute. Daß er aber den Mut, oder besser, die geniale Unschuld hatte, den fünfbuchigen «*Simplicissimus*» als ersten «komischen» Roman ohne den Mantel der Moral ausgehen zu lassen, darin läuft er seiner Zeit um fast hundert Jahre voraus.

In der Einleitung zum sechsten Buch muß er nun allerdings – vielleicht auf Wunsch des Verlegers – zu Kreuze kriechen und seiner Zeit den schuldigen Tribut entrichten. Die «kleine Vorred» läßt sich grob in drei Teile gliedern. Der erste setzt – wie in den Kampfvorreden – in deutlich polemischem Tonfall ein und gilt diesmal vielleicht leibhaftigen Gegnern, die man etwa im Lager der Geistlichkeit zu suchen hätte oder in jenen Schulkreisen, aus denen vier Jahre später das abschätzigste Wort vom «ledernen Salbader» hervorgehn wird. Grimmelshausen wehrt sich gegen den Vorwurf, er habe es nur auf den lachenden Leser abgesehen, mit der überraschenden Erklärung: «Viel lachen ist mir selbst ein Eckel». Trotz dem «Adieu Welt» ist man auf diesen schroffen Bruch mit der Vergangenheit nicht vorbereitet. Spricht hier noch *Simplicissimus*, der Verfasser der Lebensbeschreibung? Man wird gleich sehen, daß es die Stimme des wirklichen Autors ist, die die Ich-Fiktion für kurze Zeit durchbricht. Aber noch von anderer Seite fällt Licht auf diese Stelle. In der Einkleidung des «*Springinsfeld*» hält der von der Insel heimgekehrte *Simplex* seine unheimliche Rede wider das Lachen, die in einem echt mittelalterlichen Hinweis auf Christus gipfelt: «Es hat der Herr Christus unser Seligmacher selbst etlichmal geweinet, aber daß er jemals gelacht, wird in der Hl. Schrift nirgends gefunden». Nachher erzählt der bis zur Unkenntlichkeit «umbgegossene» *Simplex* seinen letzten Schwank, jene wunderliche Geschichte vom «*Secret*». Es war – so meldet uns der Berichterstatter *Trommenheim* – «das erste und letzte Gelächter ... das ich von ihm gehört». Aber damit nicht genug. Gleich darauf läßt sich *Simplex* mit dem jungen Schreiber in ein Gespräch über den Roman ein und erklärt – es lautet wie Absage oder Widerruf und geht weit über alles hinaus, was die Rechtfertigung des sechsten Buches vorbringt – «es reue ihn, daß er so viel lächerlichs Ding hineingesetzt, weil er sehe, daß

es mehr gebraucht werde anstatt des Eulenspiegels die Zeit dardurch zu verderben, als etwas Guts daraus zu lernen».

Hier, im Eingang des sechsten Buches, treten bereits die ersten Fragezeichen hinter das Lachen, das Simplicissimus dann im «Springinsfeld» völlig verlieren wird. Zweifel und tiefe Beunruhigung über den Riesenerfolg des Werks werden in diesen Stellen laut und bestätigen, daß es Grimmelshausen in seiner moralischen Rechtfertigung um mehr als einen bloßen Beschwichtigungsversuch ging.

Die Schwanksammlungen des 16. Jahrhunderts, die an Derbheit Grimmelshausen weit hinter sich lassen, haben im Lachen noch nichts Sündhaftes gesehen, sondern es als eine Forderung der Hygiene bejaht und an eine Therapie des Lachens geglaubt. Die Melancholie verderbe die Säfte, behaupten sie, deshalb habe ein Mensch, der auf seine Gesundheit achte, die Pflicht, sich von Zeit zu Zeit mit einem tüchtigen Gelächter zu purgieren und «die schwären verdrossenen Gemüther wieder zu recreiren». Das Lachen des 17. Jahrhunderts dagegen – das mußte selbst ein so herzhafter Lacher wie Grimmelshausen erfahren – ist von schlechtem Gewissen und der Angstspannung zwischen dieser und jener Welt umlauert. Der Simplicissimus des «Springinsfeld» wie der des «Ratstübels» erscheint gegen den früheren Vaganten fast verbürgerlicht. Auch der erste Abschnitt der «kleinen Vorrede» trägt, ganz abgesehen von der verächtlichen Auffassung des Lachens, puritanisch-bürgerliche Züge, wie die hohe Bewertung der Zeit beweist: «Und wer die edle ohnwiderbringliche Zeit vergeblich hinstreichen läst / der verschwendet diejenige Göttliche Gaab ohnnützlich die uns verliehen wird / unserer Seelen Hail in: und vermittelt derselbigen zuwürcken ...»

Die eigentliche Rechtfertigung der «komischen Schreibart» setzt aber erst mit folgender Stelle ein: «Daß ich aber zu zeiten etwas possierlich aufziehe / geschiehet der Zärtling halber ...» Die Rechtfertigung ist vorsorglich doppelt begründet. Einmal mit dem Hinweis auf die «Zärtling», das sind jene, die nie etwas Gewichtiges in die Hand nehmen. Für sie braucht Grimmelshausen das beliebte, über Tasso auf Lukrez und Plato zurückgehende Gleichnis von den «überzuckerten Pillulen». Dann nimmt er die Abneigung des Herrn Omne gegen die ernsthafte Schreibart, den «Theologischen Stylum» ganz allgemein, im Bild vom «Marcktschreyer», der seine Kunden durch einen Hanns Wurst anlocken muß, aufs Korn. Die «Pillulen» sind ausgeleierte literarische Konvention; der Jahrmarkt dagegen ist eine simplicianische Lieblingsstation und zeigt Grimmelshausen im eigensten Element. – Den dritten Teil der «kleinen Vorrede» bildet eine formelle Verwahrung gegen alle Vorwürfe, die dem «Simplicissimus» aus seinem leichten Habitus erwachsen könnten. Mit dem Hinweis auf den Kern, der in der Hülse verborgen steckt, der aber nicht mehr genannt wird, geht die «Vorrede» in den Text des sechsten Buches über.

Die unselbständige Stellung dieser Vorrede fällt um so mehr auf, als ihr jeder Bezug auf das sechste Buch abgeht. Gerade diesem Buch fehlen ja die anrühigen Abenteuer, die es nötig gemacht hätten, so energisch vor Mißdeutung und falsch angebrachtem Gelächter zu warnen. Man hat die Rechtfertigung also auf die fünf vorausgehenden Bücher zu beziehen. Noch deutlicher läßt sich das an einer andern Eigentümlichkeit nachweisen. Das Ich der «Vorred» ist nämlich mit dem der wieder einsetzenden Erzählung nicht identisch. Das Ich des Kupferstichs war Simplicissimus. Hier hören wir plötzlich den Autor. Wie anders ließe sich die Stelle sonst auffassen: «Daß ich den Simplicissimus auff die jenige Mode ausstaffirt / welche die Leut selbst erfordern ...»? Wäre es Simplex, so hätte er doch wohl ‚meine Lebensbeschreibung‘ oder so etwas gesagt. Nun hat Koschlig auf Grund von Widersprüchen zwischen der «Relation» des Joan Cornelis und dem «Beschluß», die uns gleich näher beschäftigen werden, in interessanter Beweisführung festgestellt, daß das sechste Buch eine zweite Redaktion erfahren und dabei Zusätze gegen Ende des 21. und 23. Kapitels erhalten hat. Aufgabe jener Einschübel war, die ursprüngliche Fassung mit der nachträglich entstandenen «Relation» in Einklang zu bringen. Ich möchte vermuten, daß es sich bei dieser Vorrede ebenfalls um einen späteren Zusatz handelt, der freilich auf andere Gründe – Angriffe von außen, Bedürfnis des Autors, Wunsch des Verlegers – zurückzuführen wäre. Wenigstens läßt sich die Naht, die durch den Wechsel der Ichrolle entstand, kaum anders erklären. Bleibt noch die Frage, warum Grimmelshausen dem sechsten Buch nicht eine selbständige Vorrede vorausschickte, wie er es dann sogar bei der ersten Continuatio getan hat? Wahrscheinlich, weil er die Bresche, die das sechste Buch in die alte fünfteilige Einheit geschlagen hatte und die er selbst wohl deutlich genug empfand, nicht noch durch eine auffällige Einlage erweitern und die legitime Romanzugehörigkeit des sechsten Buches nicht gefährden wollte.

Der «Beschluß» des sechsten Buches

Zu den ältesten Sorgen der Grimmelshausenforschung gehört die Datierung des «Beschlusses». Bei der Klärung dieser Frage, die uns hier nicht berührt, ist Koschlig auf die erwähnten Widersprüche zwischen «Relation» und «Beschluß» gestoßen. Die «Relation Joan Cornelissen von Harlem» verspricht dem German Schleiffheim von Sulsfort als «allergrößte Raritet ... gegenwertiges Buch / welches ein hochteutscher Mann in einer Insul gleichsamb mitten im Meer allein wohnhaftig / wegen Mangel Papiers auß Palmblättern gemacht und seinen gantzen Lebens-Lauf darinn beschriben ...». Damit ist eine eindeutige Manuskriptfiktion gegeben, die mit den Angaben auf dem Titelblatt des «Simplicissimus Teutsch» noch völlig übereinstimmt. Simplicissimus hat die ganze Lebensbeschreibung auf der Insel verfaßt. Der Kapi-

tän bringt die kostbaren Palmblätter dem Sulsfort nach Deutschland, und der gibt sie heraus. Soweit ist alles klar, und wenn wir vom «Beschluß» noch etwas erwarten, so höchstens das bei Manuskriptfiktionen übliche Nachwort des Herausgebers.

Statt dessen stößt nun der «Beschluß» dies durchsichtige Verhältnis völlig um. Ohne Rücksicht auf das Schreiben des Holländers wird hier folgendes festgestellt: 1. Der *Simplicissimus* ist keine Autobiographie, sondern Fiktion. 2. Er ist nicht ganz auf der Insel entstanden, sondern «zum theil geschrieben / als er (der Verfasser) noch ein Musquetirer gewesen». 3. Dieser Verfasser ist identisch mit dem fingierten Herausgeber German Schleifheim von Sulsfort, der aber in Wahrheit Samuel Greifnson vom Hirschfeld heißt. 4. Herausgeber ist Grimmelshausen, der sich aber hinter Initialen und anagrammatisch versetztem Ortsnamen verborgen hält.

Grimmelshausen tritt hier gleichsam als erster Grimmelshausenforscher auf. Er enträtselt ein Pseudonym und eruiert einen fingierten, inzwischen verstorbenen Herausgeber als Verfasser. Indem er die Verfasserschaft des *Simplicissimus* als fiktiv enthüllt, baut er die Manuskriptfiktion scheinbar ab; in Wirklichkeit findet aber nur ein Tausch der Doppelmaske statt: 1. Sulsfort tritt die Herausgebermaske an H.I.C.V.G. ab; 2. *Simplicissimus* tritt die Verfassermaske an Greifnson alias Sulsfort ab.

Im gleichen Augenblick, da die Verfassermaske (*Simplicissimus* = Autor) fällt, schiebt Grimmelshausen die neue, schon durchsichtigere Initialenmaske vors Gesicht. In diesem Moment des Maskenwechsels scheint der wahre Autor sekundenlang sichtbar. Gefährlich weit wagt er sich aus seinem anagrammatischen Hinterhalt hervor, wenn er auf die Buchstabenversetzung hinweist und zugleich in der Unterschrift die eigenen Initialen verrät. Wenn man weiß, mit welch sportlichem Eifer die Zeitgenossen auf die Lösung solcher Aufgaben versessen waren, möchte man glauben, daß einige wenigstens den echten Verfasser in diesem Netz von Namen und Werkbezügen gefangen haben. Der Großteil freilich erlag dem Schein, nahm die Pseudoenthüllung für lautere Wahrheit und folgte willig der Greifnsonspur, auf die der Täuschungskünstler im «Beschluß» den Leser lockt. So dauerhaft war der Betrug, daß *Simplicissimus*-Leser wie Lessing und Goethe den Namen Grimmelshausens nicht kannten und daß noch 1836, nach fast 170 Jahren, die erste sorgfältigere Neuausgabe v. Bülow's dem Samuel Greifnson vom Hirschfeld die Ehre gab.

So offenbart sich im «Beschluß» eine leidenschaftliche Lust am Enthüllen und Verhüllen, am Auf- und Zuklappen des Visiers, am Widerspiel von Schein und Sein. Wieder denkt man ans Lächeln der Chimäre und an die sieben Masken, die unter ihr verstreut am Boden liegen.

Mit zehn Pseudonymen – jene unter den Widmungsgedichten der Idealromane nicht mitgezählt – hat Grimmelshausen seine Mummerei getrieben.

Der wahre Name des Simplicissimus ist *Melchior Sternfels von Fugsbaim*. Der Herausgeber ist *Samuel Greifnson vom Hirschfeld* alias *German Schleifheim von Sulsfort*. Die übrigen Pseudonyme seien in chronologischer Reihenfolge aufgeführt: *Greifnson* verfaßt den «*Satyrischen Pilgram*» und den «*Keuschen Joseph samt Musai*»; *Philarchus Grossus von Trommenheim* dient der *Courasche* als Schreiber; *Illiteratio Ignorantio* zugenannt *Idiota* verfaßt «*Beernbäuter*» und «*Gauckeltasche*»; *von Trommenheim* ist Nacherzähler des «*Springinsfeld*»; *Brandsteller* gibt den «*Ewigwährenden Kalender*» heraus; *Simon Leugfrisch von Hartenfels* verfaßt die «*Verkehrte Welt*»; *Erich Stainfels von Grufensholm* ist Nacherzähler des «*Ratstübel Plutonis*»; *Michael Regulin von Sebmstorff* verfaßt «*Vogelnest I*»; «durch Veranlassung eines Saphoyers» wird «*Der stolze Melcher*» verfaßt; *Signeur Meßmahl* verfaßt den «*Teutschen Michel*»; *Israel Fromschmidt von Hugenfelß* überarbeitet das «*Galgenmännlin*»; *aceeeffghbiillmmnoorrssstuu* (ein Scherz, der wohl auf die Bogenregister der Buchdrucker zu beziehen ist) verfaßt «*Vogelnest II*». – Einzig die Idealromane «*Dietwald und Amelinde*» und «*Proximus und Lympida*» sowie der politische Traktat «*Ratio Status*» sind mit dem echten Namen gezeichnet.

Aber die Verschleierung beschränkt sich nicht auf den eigenen Namen. Hieronymus Grisenius, der Drucker des «*Satyrischen Pilgram*», ist pure Erfindung, ebenso Felix Stratiot, der Drucker von «*Courasche*» und «*Springinsfeld*». Johann Fillion ist, wie Scholte vermutet, aus Joh. Jon. Fil., dem Firmennamen des jüngern Felsecker, zusammengestückt. Fingierte Druckorte sind Hirschfeld (Sat. Pilg.), Utopia (Courasche), Paphlagonia (Springinsfeld), Samarien (Ratstübel). Daß der Datierungsort der Vorrede gelegentlich anagrammatisch aufgelöst werden kann, zeigt der «*Beschluß*», der aus Cernhein (Renchen) datiert ist. Die Leservorrede des «*Satyrischen Pilgram*» und die Widmung zu «*Dietwald und Amelinde*» sind von «*Hybspinthal*» aus gegeben, das Scholte als ein Anagramm von Spitalbühne entzifferte, dem Grundstück in Gaisbach, das Grimmelshausen seit 1653 als Erblehen gehörte. Die Vorrede zum «*Bart-Krieg*» ist aus «*Rodeck in Edom*» datiert. Könnecke und mit ihm Koschlig scheiden vier Buchstaben (eddo) aus dem Kryptogramm und erhalten Renckheim. Scholte dagegen liest «*Rodeck in Edom*» einfach als «*Mode in Rodeck*» und fügt bei, «*Rodeck*» stehe im Grimmelshausenschen Dialekt für «*Roth-Eck*», worunter wohl der Wohnort des Rotbarts zu verstehen ist. Ich sehe jedoch keinen Grund, «*Edom*» in «*Mode*» umzukehren. Edom ist biblische Landschaft wie Samarien, der Druckort des «*Ratstübel*». Vielleicht ist die Vorrede zum «*Bart-Krieg*» nicht zufällig aus Edom datiert. Das 63. Kapitel des Jesaja beginnt: «*Wer ist der, so von Edom kommt, mit rötlichen Kleidern von Bozra ... Warum ist denn dein Gewand so rotfarben und dein Kleid wie eines Keltertreters?*»

Der Sinn dieser Verrätselungen, die mit der kurzen Aufzählung noch lange nicht erschöpft sind, hat die Forschung eigentlich wenig beunruhigt.

Soviel ich sehe, finden sich nur zwei Äußerungen über die Bedeutung der Pseudonyme: Koegel in seiner Einleitung und Scholte in den «Problemen».

Koegel ist in der modernen Auffassung des Pseudonyms befangen. Der Autor wählt einen Decknamen, weil er unerkannt bleiben will. Grimmelshausen – so folgert Koegel – gab seine volkstümlichen Schriften pseudonym heraus, weil ihm daran lag, sich das Wohlwollen der «feineren Kreise» zu erhalten. Die beiden höfischen Werke dagegen und den «unschuldigen» «Ratio Status» zeichnete er mit seinem wahren Namen. Zwei Seiten weiter jedoch untergräbt Koegel mit eigener Hand diese Argumentation, indem er das von Grimmelshausen verfaßte, aber einem Sylvander zugeschriebene Widmungsgedicht zu «Dietwald und Amelinde» abdruckt. Hier wird dem «Grimmelshäuser» ausdrücklich der «Simplicissimus» zugesprochen; überdies findet sich hier der erste Hinweis auf die «Courasche». Das «Sonnet» steht nicht nur im Widerspruch zu Koegels Vermutung, es kehrt sie ins Gegenteil. Gerade die «feineren Kreise» macht Grimmelshausen hier auf sein volkstümliches Schaffen aufmerksam. Scholte hat das Unhaltbare der Koegelschen These herausgestellt. Ist seine eigene aber viel annehmbarer? Er schlägt vor, in den Pseudonymen einen modischen Literatenschertz zu sehen und ihnen weiter keine Bedeutung beizumessen. «Auf mich machen die Grimmelshausenschen Anagramme, je mehr ich mich in die Persönlichkeit des Dichters einlebe, in zunehmendem Maße den Eindruck harmloser Spielerei ... Diese anagrammatischen Spielereien gehörten nun einmal zum Ton ... Wenn man diese Widmungen und Einleitungen liest, wenn man daneben über das Verhältnis Grimmelshausens zu dem oberrheinischen Adel etwas orientiert ist, entrollt sich den Augen ein so interessantes Stück Literaturgeschichte, daß man in der ‚belebtesten literarischen Welt zu hausen‘ meint. In dieser kleinen Welt herrschte in bezug auf Spielereien mit Namen und Wahlsprüchen in etwas veränderter Form die Tradition der italienischen Sprachgesellschaften und vielleicht das Vorbild des Palmenordens. So sind auch Grimmelshausens Anagramme nur ein Spiel ... Ohne Zweifel war in den oben geschilderten Kreisen die Autorfrage der Simplicianischen Schriften ein offenes Geheimnis oder vielleicht gar kein Geheimnis.»

Mit dieser letzten Bemerkung hat Scholte sicher recht; der Hinweis auf den Palmenorden gibt aber zu denken. Die Mitglieder der Sprachgesellschaften tragen keine eigentlichen Pseudonyme, sondern ein für allemal festgelegte Bundesnamen, die ihre Träger allegorisch charakterisieren und wohl mit dem Steckenpferd des Jahrhunderts, der Emblematik, zusammenhängen. Ein Rest davon lebt in gewissen Geheimgesellschaften bis heute weiter.

Grimmelshausen dagegen baut ein kompliziertes System von Pseudonymen aus den Buchstaben seines wahren Namens und wechselt, wie man gesehen hat, manchmal sogar den Standort innerhalb dieses Systems. Den Einfall borgte er von der modischen Liebhaberei seiner Zeit, gewiß. Aber

wie unter seinen Händen die literarische Konvention der Vorrede auf einmal dichterisch zu leuchten beginnt, so durchdringt er hier die anagrammatische Marotte mit eigener Symbolkraft. Indem er den eignen Namen durch zehn Variationen spielt, übertreibt er eine an sich harmlose Mode ins Grotesk-Unheimliche und verrät dadurch, daß die alte magische Beziehung zwischen Person und Namen in ihm noch durchaus lebendig ist. Dazu kommt, daß sein wahrer Name, unter dem wir ihn heute kennen, für ihn selbst keineswegs gesichert war und ihn wohl oft beschäftigt, wenn nicht beunruhigt hat. Von 1597–1643 nannte sich seine Familie nur Christoph (Christoff, Christoffel). 1634 verlor Grimmelshausen für lange jede Beziehung mit den Seinen. Noch 1646, in Offenburg, nennt er sich Hans Jacob Christoph. 1648 erst erscheint er mit seinem vollen Namen. Man weiß heute, daß er seinen Adelstitel, der ihm gesellschaftlich übrigens kaum genützt hat, mit Recht tragen durfte. Ob er selbst es wußte, läßt sich nicht entscheiden. Jedenfalls fehlten ihm gültige Beweise für seinen Adel. Daß «unter einem einfältig-lautenden Nahmen ... wol etwas anders verborgen / das einer und anderer nicht alsobald penetriren könne», wie Simplicissimus seinen Landsleuten in einem Schreiben mitteilt, zeigt ja schon die versteckte adlige Herkunft des Helden.

Darüber hinaus darf man in den Anagrammen ein weiteres Gleichnis für den Grundgedanken des simplicianischen Werkes sehen. Baldanderskünste sind es, die Grimmelshausen hier treibt, und was der Phönixachtzeiler von Simplicissimus sagt, jenes tröstliche «ward doch nit verlorn», das gilt auch für den eignen Namen, dessen Buchstaben durch alle Verwechslungen hindurch erhalten bleiben. Grimmelshausen hat selber in Sylvanders Widmungsgedicht zu «Dietwald» (vgl. S. 95) einen Wink für die Deutung seiner Pseudonymität gegeben, die sich damals erst auf drei Anagramme belief.

Was hier gespielt wird, ist nur entfernt mit dem neckischen, ich-verliebten Versteckspiel Jean Pauls verwandt. Gewiß, auch Grimmelshausen genießt die Tarnkappe seiner Decknamen. Wie stark ihn die heiteren und ernsten Möglichkeiten der Unsichtbarkeit beschäftigen, bezeugen die «Vogelnest»-Geschichten. Wenn der Landsknecht im ersten Teil, durch das Vogelnest verborgen, Gottes Stimme erschallen läßt, so gleicht er dem Dichter, der hinter seiner Larve hervor die «Wahrheit» sagt. Das Vogelnest, das heißt die Unsichtbarkeit, ist die Maske in höchster Potenz, ein alter Menschheits-traum. Der Titelpuffer zum ersten Teil zeigt einen Satyr, der das Nest – die Zaubervirkung ist der Darstellung zuliebe ausgeschaltet – als Maske vors Gesicht hält und durch sie die mäandernde Erdkugel verfolgt. Zugleich deckt er mit einer wirklichen Maske sein dem Beschauer zugewandtes Hinterteil. Das Engelchen neben ihm schaut in falsche Richtung und erkennt durch sein Perspektiv nur einen wüsten Haufen übereinandergestürzter Larven. Die Maske ist das Lieblingssymbol Grimmelshausens; kaum ein

Werk, in dem er nicht so oder so seine Identität verscherzt. Nicht einmal in den Idealromanen läßt er sich die dichterische Freiheit der Vermummung nehmen (vgl. S. 95). Das simplicianische Wappen im Familienkupfer vor der Ausgabe IV trägt seine drei Masken also mit gutem Grund.

Das eigentlich Verlockende am Anagramm lag für Grimmelshausen aber in seiner rätselhaften Stellung zwischen Wahrheit und Betrug. Es ist wahr, denn die Lettern sind alle da. Es ist Betrug, denn der Name ist neu und fremd. ‚Ihr vermeinet, den Sulsfort zu lesen‘, so etwa ließe sich der «Beschluß» deuten, ‚ihr seid betrogen, denn der Verstorbene hieß Greifnson; und jetzt seid ihr erst recht betrogen, denn der Verfasser ist kein anderer als ich‘. «Der Wahn betreügt», liest man als Motto auf den achtzehn Kupfern, die von der Ausgabe V an den Roman schmücken. Damit ist eine Grunderfahrung des Barock ausgesprochen, durch die Grimmelshausen seinen Helden immer wieder hindurchschickt. «Die Welt will betrogen seyn», sagt der Pfarrer an der erwähnten Stelle zum jungen Simplex. Im Gaukelspiel der Anagramme wird sie auf gut simplicianisch zum Narren gehalten.

Mit diesen paar Bemerkungen müssen wir uns begnügen. Was sonst noch an barocker Gedankenwelt in dieser Lust am Pseudonym sichtbar wird, kann hier nicht erörtert werden. Eine sorgfältigere Untersuchung der Grimmelshausenschen Anagramme müßte vom Gegensatz zwischen dem «wahren Menschen» und seiner zeitlichen «Individualität» ausgehen, von dem Max Wehrli in seiner verdienstvollen Lohenstein-Untersuchung spricht. Auch was Wehrli über die fehlende «Eindeutigkeit und Konstanz des Charakters» sagt oder über den Verlust der Identität, dargestellt an den vier Aramenen im Roman Anton Ulrichs, zeigt die Namensverrätselungen vor einem Hintergrund, der alles, nur nicht «harmlos» ist.

Die Vorrede zu Ausgabe IV

Im Frühling 1669 war der Doppeldruck (II) des «Simplicissimus Teutsch» erschienen. Im Sommer des gleichen Jahres bringt Georg Müller in Frankfurt den von ihm selbst überarbeiteten Nachdruck (III) heraus. Ein paar Wochen darauf, im Herbst 1669, wirft Felsecker die im Eiltempo gedruckte Antwortausgabe IV auf den Markt, die Scholte als «Kalender-Simplicissimus» bezeichnet, weil der Titel als fettesten Lockvogel den «Ewigwährenden Kalender» verspricht. Zu den wenigen Neuerungen dieser Ausgabe gehört eine «Vorrede». Anderthalb Jahre lang war die Chimäre alleinige Vorrednerin des Romans gewesen. Der Nachdruck macht dem ein Ende. Von nun an wird der «Simplicissimus» nie mehr uneingeleitet erscheinen.

In der Rechtfertigung des sechsten Buches haben wir den Autor, im «Beschluß» den Herausgeber gehört. Hier tritt zum erstenmal Simplicissimus als Vorredner auf, wenn man vom Achtzeiler des Phönixkupfers ab-

sieht. Indem Grimmelshausen die Vorredenfiguren wechselt und jeder ganz bestimmte Aufgaben zuweist, gewinnt er ein weiteres Mittel, die Konvention zu durchbrechen und die starre Form aufzulockern. Wie innig der Ton plötzlich wird, wenn er dem Helden das Fürsprechamt überläßt, zeigt dieses Stück besonders schön.

Fast glaubt man einen Brief zu lesen, den der Heimkehrende unterwegs geschrieben hat. Die Anrede ist noch die förmliche, die vom «Satyrischen Pilgram» und vom «Beschluß» her bekannt ist. Die «hochgeliebten Landsleute», an die sich Simplicissimus im Text wendet, sind aber schon deutliches Zeichen für die neue Vertraulichkeit. Vorreden zur zweiten Auflage, und um eine solche handelt es sich hier genau genommen, sind oft, besonders bei Jean Paul, erfüllt vom Glück der Leserbeziehung. Nun ist das Publikum nicht mehr die gespenstische Unbekannte; es hat sich mündlich oder schriftlich geäußert oder wenigstens wie beim «Simplicissimus» durch die gewaltige Kauflust sein Interesse bekundet. Als so lebenskräftig hat sich der Held erwiesen, daß ihn Grimmelshausen nun zum Verbindungsmann zwischen sich und den Lesern ernennen und mit den Kontaktaufgaben der Vorrede betrauen kann.

Das wäre kaum möglich geworden, wenn Simplicissimus nicht eine weitere tiefgreifende Wandlung oder besser Spaltung durchgemacht hätte, seitdem wir in der «Relation» zum letztenmal von ihm hörten. Im «Springinsfeld» wurde der Heimgekehrte kaum wieder erkannt, so ernst und schweigsam war er geworden. Hier aber meldet sich der Vagant zurück, der Zeitungssinger und Kalendermann. Vielleicht erhielt er damit nur eine ihm von Anfang an zuge dachte Rolle zurück. Für die bestechende Vermutung, daß der Kalender-Simplicissimus vor der Romanfigur da war, gibt es einige, aber nicht genug Anhaltspunkte. Seit Scholtes Abhandlung «Zonagri Discurs von Waarsagern» steht immerhin fest, daß die Kalenderidee weit in die Abfassungszeit des Romans zurückreicht. Noch in einer seiner jüngsten Publikationen sagt Scholte: «Simplicissimus ist eine zum Romanhelden gesteigerte Kalenderfigur.»

Nun ist zwar der auf 1670 rückdatierte «Ewigwährende Kalender» erst Herbst 1671 erschienen, also ungefähr zwei Jahre nach dieser Vorrede, aber die Beziehungen zwischen Ausgabe IV und dem Kalender sind, ganz abgesehen von der Titelblattschwindelei, lebhaft genug. Man denke nur an das Familienkupfer und an die vom 29. Juli 1669 datierte «Ufschneiderei»-Anekdote in der dritten Spalte des «Ewigwährenden», in der der Herausgeber Brandsteller auf Ausgabe IV hinweist. Der «Wahrhaftte Bericht» des Herausgebers fällt in den August desselben Jahres 1669. Aber nicht nur der «Ewigwährende», auch der erste Wundergeschichten-Kalender auf 1670 muß in dieser Zeit entstanden sein. Diese zeitliche Nähe zum Kalender-Schrifttum erklärt die innige Haltung der «Vorrede» und erlaubt den

Schluß, daß hier zum erstenmal der Kalendermann Simplicissimus öffentlich auftritt.

Die «Vorrede» wirkt noch reizvoller, wenn man sich klar macht, daß sie ja eigentlich den Nachdruck anprangern sollte. Der Nachdrucker kommt hier aber so glimpflich weg, und von der Solidarität mit dem Verleger, wie sie dann in der «Vorerinnerung» zu Ausgabe V erscheint, ist hier so wenig zu spüren, daß man glauben möchte, Grimmelshausen habe bei der Niederschrift noch kein Exemplar des Nachdrucks vorgelegen. Es ist seine erste Erfahrung mit dieser Plage, und er weiß im Grunde noch nicht recht, wie er sich dazu verhalten soll. Sie völlig ernst zu nehmen, dazu scheint ihm die Sache doch nicht wichtig genug, und während er den Nachdrucker in der ausführlichen Abrechnung vor Ausgabe V mit Titulaturen wie «Langfinger» und «Abspicker» bedenkt, sieht er ihn hier noch als harmlos komische Figur: «Und was würde wohl derjenige / so meine alten Possen erzehlet / und sich damit kützelt / darzu sagen / wann ich schier aus den unbekannten Ländern komme / viel Neues verwunderliches Dings mitbringe / und kund zu thun wissen werde / wie mirs seithero ergangen ...» Gerade diese letzte so hübsch verkleidete Ankündigung, die den Leser auf interessante Mitbringsel aus Simplicii Reisetasche neugierig machen soll, hat wohl den Verleger auf den Einfall seines plumpen Reklametitels gebracht.

Aber nicht genug damit, daß Grimmelshausen den Nachdrucker sehr schonend behandelt, er beutet die Untat sofort für eigne Zwecke aus. Der Nachdruck liefert ihm den willkommenen Vorwand für die plötzliche Rückkehr seines Helden. Dabei läßt sich die Doppelstellung des Simplicissimus sehr schön beobachten. Als Autobiograph, wie ihn die «Relation» schildert, ist er der Vater seiner Lebensbeschreibung. Er hat gehört, daß man mit ihr «wie mit einem vatterlosen Wäisen / oder wie die Katz mit der Mauß umgangen», und kehrt nun heim, um zum Rechten zu sehen. Gleich darauf aber identifiziert sich Simplex mit dem Buch und stellt die neue Ausgabe als eine weitere phönixhafte Erneuerung seiner eignen Gestalt vor: «Als habe ich; weilen verhoffentlich der meinste Theil meiner hochgeliebten Lands-Leute / meine eigene Gegenward und Conversation lieber leiden mögen / mich wiederum wie der Phönix selbst erneuert und verjüngert / und damit ich den einen und andern mit lustigem Gespräch ergetzen möchte / dem Vatterland hiemit dargestellt.»

Lektüre dieses Buchs heißt also – das zeigen die Ausdrücke «Conversation» und «Gespräch» – Unterhaltung des Lesers mit dem Helden. Die Identifikation des Helden mit dem Werk ist ein Kunstgriff, der wahrscheinlich auf den Humanismus zurückgeht und sich häufig in der höfischen Widmung findet, etwa bei der «Aramena» des Anton Ulrich oder der «Eromena» des Biondi. Unter den volkstümlichen Schriftstellern ist es vor allem Fischart, der seinen «Eulenspiegel» in den Vorreden bald sich selbst, bald dem

Leser zukehrt, bald mit ihm unter vier Augen spricht, bald durch ihn den Leser anredet. Die Gleichsetzung von Held und Werk kann verschiedenes bedeuten. Fischart drückt damit väterliche Zärtlichkeit aus; den höfischen Dichtern ist der Held, dessen Name immer schon im Titel erscheint, der vornehmste Repräsentant des Werks.

Nirgends aber ist diese Gleichung eindrücklicher gestaltet als im *Simplicissimus*, dessen Schicksal es ist, auch die andere Gleichung Held-Autor zu verkörpern. Die «Vorrede» zeigt ihn zuerst als Autor und im gleichen Atemzug auch schon als Werk. So wird eine Gleichung immer durch die andere ergänzt und aufgehoben, daß keine sich je völlig verwirklichen kann. Dadurch, daß der Held bald Autor ist, bald Werk, wird er zum Symbol der ursprünglichen Einheit von Autor und Werk. In *Simplicissimus* hebt sich der schmerzliche Widerspruch zwischen Schöpfer und Geschaffenem auf, der in irgendeiner Form jeden wirklich schöpferischen Menschen beunruhigt. Das «An-Tag-geben» eines Werks ist für den Dichter wohl ein Triumph, bedeutet aber zugleich auch leidvolle Ablösung. Die beliebte Metapher, die das Werk einem Kinde vergleicht, sagt darüber genug.

Die «Wolgemeinte Vorerinnerung» vor Ausgabe V

Erst zwei Jahre später erfolgt die eigentliche Antwort auf den Nachdruck mit dem im Herbst 1671 erschienenen «Barock-Simplicissimus», der die unechte Frankfurter Ausgabe in Text und Ausstattung zu übertrumpfen suchte. Der «Gantz neu eingerichtete, allenthalben viel verbesserte Abentheuerliche S.S.» sollte den unechten «Neueingerichteten und viel verbesserten» verdrängen. Diesmal sah sich der Käufer nicht betrogen. Zu den von Grimmelshausen besorgten textlichen Änderungen kamen die zwanzig Kupfer und die drei, genauer vier Nebenhistorien. Die Zugehörigkeit der drei Continuationen zu den Wundergeschichten-Kalendern von 1670, 1671 und 1672 hat Hertha von Ziegesar nachgewiesen. Die «Artzt-Zugab» wurde von Koschlig dem Wundergeschichten-Kalender von 1671 zugeteilt.

Damit greift die an der Vorrede zu IV festgestellte Entwicklung nun auch ins Werk selber ein: der Romanheld wird in den Kalendermann zurückverwandelt. Wenn man Koschligs Chronologie folgt, welche Ausgabe IV vor dem Erscheinen des ersten Wundergeschichten-Kalenders einordnet – Scholtes gegenteilige Behauptung ist durch nichts belegt –, dann darf man in der Vorrede zu IV das erste öffentliche Auftreten des Kalendermanns erblicken. In der Zwischenzeit sind mindestens zwei Jahrgänge des Wundergeschichten-Kalenders erschienen: Ende 1669 der bis heute nicht auffindbare Jahrgang 1670; Ende 1670 der teilweise erhaltene von 1671. Ungefähr gleichzeitig mit Ausgabe V erscheint auch der längst versprochene «Ewigwährende Kalender».

Simplicissimus hat sich also unterdessen als Kalenderfigur einen ansehnlichen Namen gemacht und damit wohl auch Leser erreicht, die den Roman noch nicht kannten. Man sieht die Sache zu einseitig, wenn man meint, die Kalender hätten geschickt die Beliebtheit des Romans ausgenützt und auf ihr weitergebaut. Die Kalender haben gewiß fast ebensoviel zur Popularität des Romans beigetragen wie umgekehrt. Nur aus dem Wechselspiel der Wirkungen, die sich ständig aneinander steigerten, läßt sich der heute kaum mehr vorstellbare Ruhm des Simplicissimusnamens erklären.

Ausgabe V und die als Doppeldruck erkannte Ausgabe VI sind die einzigen Stationen in der Textgeschichte des Romans, wo sich Verfasser und Verleger mit den drei Continuationen deutlich zur Verbindung von Romanheld und Kalendermann bekennen. Die drei Felseckerschen Gesamtausgaben (1683/84; 1685/99; 1713) haben dann bekanntlich allem, was zum Kalenderschrifttum Grimmelshausens gehörte, die Aufnahme verweigert. Die Notwendigkeit, den Nachdruck zu übertrumpfen, der Grimmelshausen seine eigene Sprache zum Opfer brachte, stiftete auch die Allianz zwischen Kalender und Roman, an der der Dichter gewiß seine heimliche Freude hatte. Daß dieser Beistand seine Wirkung getan und der Ausgabe V einen großen Erfolg beschieden hat, zeigt der Doppeldruck VI, der wahrscheinlich schon 1672 erschien. Nach diesem Triumph aber wird das Bündnis gelöst. Die literarisch anspruchsvolle Gesamtausgabe versprach sich wohl keine Käufer aus den Reihen der Kalenderliebhaber. Außerdem vertrug sich ihr Bedürfnis nach Steigerung des Grimmelshausenbildes, das so deutlich aus den Worten des «Kommentators» der Gesamtausgabe spricht, nur schlecht mit der Kalenderschreiberei. Es war schon mühsam genug, den Dichter der simplicianischen Schriften auf den Sockel des Literarisch-Repräsentativen zu heben. Der «Tractätel»-Schreiber hätte diese Bemühung völlig zuschanden gemacht und mußte deshalb bleiben, wo er war. Die Frage, ob die drei Continuationen auch ohne die Tätigkeit des «Langfingers» je von Kalendererzählungen zu Romanfortsetzungen befördert worden wären, ist damit erst gestellt, aber noch nicht beantwortet.

Exkurs: Simplicianische Familie und simplicianisches Publikum

Die geschmacklichen Differenzen zwischen Kalenderpublikum und Romanpublikum lassen sich nicht scharf herausarbeiten. Daß sie bestanden haben, bezeugt das merkwürdige Weiterleben des Helden nach dem sechsten Buch. Simplicissimus kehrt in doppelter Gestalt von seiner Reise zurück. In den drei Kalendergeschichten «terminirt» der pikarische Vagant lustig weiter in der Welt herum, als hätte er das «Adieu Welt» nie gesprochen und die Insel nie gesehen. Ungefähr gleichzeitig aber erscheint ein bis zur Unkenntlichkeit verwandelter Simplicissimus in der «Springinsfeld»-Einkleidung.

Diese Seiten, die zum Schönsten gehören, was Grimmelshausen nach dem Roman noch gelungen ist, zeigen einen abgeklärten, ernsten Mann, von dem eine völlig neue, diesseitige Lebenskraft ausstrahlt. Wer vom Roman herkommt, steht immer wieder überrascht und gebannt vor der Erscheinung dieses beinah modernen Menschen und kann sich wie der junge Schweizer Schreiber von Trommenheim «nicht genugsamb verwundern» über den Heimkehrer im schwarzen Rock, seine übermenschliche «leibsproportion» und den Bart, dem man ansieht, daß er weit herumgekommen ist. Simplissimus schreibt nicht mehr, erzählt nur widerwillig noch einen einzigen Schwank und lacht nur noch ein einziges Mal. Ihm, dem sprudelnden Erzähler von einst, der sich nie auserzählen konnte, muß man ein kleines Geschichtchen jetzt mühsam und listig von den Lippen betteln. Er ist wortkarg geworden, ein Schweiger, oder besser ein Zuhörer: «Dann er verhielte sich sonst gar ernsthaftig / und redete / ob zwar mit einer groben und mannlichen Stimme / viel lieblicher und freundlicher als er aussahe; wiewol er auch mit den Worten gar gesparsam umgieng».

Während dem jungen Schreiber langsam ein Licht aufgeht, daß er nicht mehr den Helden der Lebensbeschreibung vor sich habe, ist Springinsfeld bis ganz zuletzt wie vor den Kopf gestoßen und kann sich in seinem alten Kriegsgenossen nicht mehr zurechtfinden. Gerade aus dieser ständigen Überblendung der neuen über die alte Gestalt bezieht die Einkleidung ihren seltsamen Reiz.

Ähnlich gelassen, nur in den Manieren noch gepflegter, erscheint Simplissimus im «Ratstübel». Der Titelpupfer zeigt ihn als uralten Mann, der in Gesicht und Gebärde unverkennbar Züge des «Weisen» trägt. Seine Rechte ist auf ein Buch, vielleicht die Lebensbeschreibung, gestützt. So hat man sich ihn auch im «Springinsfeld» vorzustellen: ein Gesicht, das allem Schnickschnack auf immer gute Nacht gegeben hat. Das «Ratstübel» ist 1672 erschienen; die dritte Continuatio steht im Wundergeschichten-Kalender auf dieses Jahr. Die beiden Helden leben auf verschiedenen Höhen und würden sich kaum grüßen, wenn sie sich je begegneten.

Besonders aufschlußreich für den tiefen Wandel ist das neue Verhältnis zu Knan und Meuder, ja zur Familie überhaupt. Der Knan, der «grobe Knollfink» des Romans, wird in «Springinsfeld» und «Ratstübel» mit Liebe und Respekt behandelt: «Wir machdens mit dem Nachtessen / wie oben gemeldet / nicht lang; bey welchem ich in acht nam / wie freundlich Simpl. seiner beyde alte: und diese hinwiederum ihn und seinen Sohn ehreten und tractirten; da sahe und verspürte man nichts als Lieb und Treu / und ob zwar ein Theil das ander aufs höchste respectirte / so merckte man doch bey keinem einige Forcht / sonder bey iedem blickte ein aufrichtige Vertreulichkeit herfür; der junge Simplicius wuste sich gegen allen am artlichsten zu schicken / und der Baueren-Knecht / welches sonst plumpe Grobiani zu

seyn pflegen / erzeugte mehr Zucht und Erbarkeit / als mancher eines andern herkommens / der einen eignen Praeceptorem gehabt mores zu lernen; so / daß ich mich verwunderte / wie der ehemal gantz rohe und gottlos gewesene Simplicissimus seine Haushaltung auf einen solchen reputirlichen Fuß setzen: und seine so einfältige als grobe Hausgenossen zu solchen löblichen Sitten gewöhnen können.»

Vom «reputirlichen Fuß» und dem beinah bürgerlichen Familienethos des «Springinsfeld» ist in der dritten Continuatio nichts mehr zu entdecken. Da sind Knan und Simplex fidele Saufkumpane geworden, liegen in den Wirtschaften herum und hängen der guten Meuder einen Rausch an, daß sie heimgestoßen werden muß wie ein Stück Vieh.

In diesen Zusammenhang gehört auch das Schicksal des Ursele. Wie der Knan (V, 8) berichtet, ist es seit der Nördlinger Schlacht verloren. Im «Springinsfeld» haben Knan und Meuder es offensichtlich vergessen, im «Ratstübel» wird seiner mit keinem Wort gedacht. Dagegen scheint es zum Kalenderpersonal zu gehören, schon auf Grund des Kupfermedaillons vor dem «Ewigwährenden». Es erscheint denn auch am Ende des Dedikationsgedichts, das der junge Simplicius, der Sohn des Simplicissimus, dem Kalender mitgibt: «So werd ich und meine Ursel glücklich leben immerdar.» Was soll das heißen? Hat er das Mädchen, das doch zur Generation seines Vaters gehört, am Ende geheiratet? Hier wird eine Eigentümlichkeit sichtbar, die man in billiger Fortsetzungsliteratur bis in unsere Zeit antreffen kann: das Personal bleibt in der Zeit stehen, die Jahre gehn spurlos an ihm vorüber. – Der «Bericht» des «Ewigwährenden» übergeht das Ursele dann freilich wieder. Der Herausgeber Brandsteller erkundigt sich bei der Meuder nach dem alten und dem jungen Simplicius und nach dem Knan; vom Mädchen redet niemand. Dagegen erscheint es wieder in der «Wohlgemeinten Vorerinnerung» und arbeitet in der dritten Continuatio neben der Meuder auf dem Feld, von wo es dann später die Bedauernswerte heim-schaffen hilft.

Simplicianische Familie und simplicianisches Publikum stehen in seltsamem, noch kaum untersuchtem Zusammenhang. Wir sind von der Feststellung ausgegangen, daß Grimmelshausen einen Simplicius für den Romanleser und einen andern für den Kalenderleser heimkehren läßt. Das soll nicht heißen, daß ihm das eine Publikum lieber gewesen wäre als das andere. Kalendermacher stehen mit ihren Lesern von vornherein auf Du und Du – man denke an Claudius, Hebel und Gotthelf. Romanautoren dagegen können über die Distanz zum Leser frei bestimmen, ihn von sich halten oder an sich ziehen. Da die vorliegende Arbeit den Mitteln nachspüren möchte, durch die der Autor seine Leser an sich bindet, sei es gestattet, den einmal eingeschlagenen Seitenpfad noch etwas weiter zu verfolgen. Dabei wird sich zeigen, daß Grimmelshausen auch außerhalb der Vorrede sein Publikum

gern möglichst nah an sich heran holt und unermüdlich neue Möglichkeiten aussinnt, die Beziehung wach und lebhaft zu erhalten.

Eine dieser Möglichkeiten bietet sich ihm in der simplicianischen Familie. Sie ist gleichsam das Urpublikum des «Simplicissimus» und der eigentliche Kern des Simplicissimuskultes. Der Hof ob dem Bad Saurbrunnen, wo die Pflegeeltern wohnen, wird zum Wallfahrtsort für die Badegäste. Knan und Meuder führen die Fremden gegen ein Trinkgeld vor das «Gunterfet» des alten Simplicius. «Ich wolt gern unser Gunterfet mangeln, wann wir den Sohn selbst wieder hätten», sagt die Meuder zum Kurgast Brandsteller im «Bericht» des «Ewigwährenden». Im «Ratstübel» kommt eine ganze «Compagnia» neugieriger Bewunderer aus dem Bad herauf, dem «weltberufenen» Schriftsteller ihre Aufwartung zu machen. Sie finden ihn im Gespräch mit der Schauspielerin Coryphaea unter der Linde sitzen und getrauen sich erst gar nicht recht weiter. Unvergleichlich ist dann die Begegnung mit ihren Complimenten erzählt, die Simplex in vollendeter Höflichkeit erwidert, wie er denn überhaupt nicht nur ein Weiser, sondern auch ein «politischer» Mensch im Sinne Christian Weises geworden zu sein scheint. Die intime Kenntnis der simplicianischen Schriften ist bei den Besuchern selbstverständliche Voraussetzung. Als die Zigeuner durch die Büsche brechen und das friedliche Gespräch stören, wird Courasche von Monsieur Secundatus augenblicklich erkannt. Gerade die Gestalt dieses Adligen belegt sehr schön unsere Vermutung (vgl. S. 57), daß Grimmelshausen auch die «feineren Kreise» zu Lesern seiner «grobianischen» Schriften wünschte. «Secundatus gedachte diesen Tag sich lustig zumachen / weil er sich erfrewte / diese zwo berufene Personen beysammen zusehen / so er vor längst gewünscht / und weil er aus ihren Lebensbeschreibungen abgenommen / daß sie einander grämisch seyn müßten / hoffete er einen desto größern Spaß darvon zuhaben ...» Simplicius geht dann «das Understübgen von selbiger Farb auch holen / damit die Karte gantz sey ...», den Springinsfeld nämlich. «Ein jedes auß uns», heißt es weiter, «biß auff den Juden und die Courasche selbst konten aus Springinsfeldts Lebensbeschreibung (welche aber diese beyde weder gesehen noch gelesen) leicht wissen wer dieser Steltzer war / hatten derowegen eine sonderbare Anzeigung / daß wir deren Personen Gegenwart / darumb damahls meniglich wie von dem Eulenspiegel zulesen und zusagen hatte / beysammen sehen solten. Monsieur Secundatus sagte selbst / er wolte kein Dutzet Ducaten vor denselbigen Tag genommen haben.»

Es sind seine Idealeser, die Grimmelshausen hier im «Ratstübel» zu einer einzigartigen «historischen» Sitzung versammelt. Das vierzehnköpfige Miniaturpublikum reicht durch alle Himmelsstriche von Griechenland bis Schweden und durch alle Stände vom verkappten Fürsten Secundatus über den Kaufmann und Handwerksburschen bis hinunter zu Knan und Meuder, die zwar nicht lesen können, aber dafür am «Brunnquell» sitzen.

Das Behagen dieser Auserwählten über die unverhoffte Zusammenkunft der Romanfiguren überträgt sich sofort auf den weniger begünstigten aktuellen Leser. Wärme und Traulichkeit geht von dem kleinen Kreis aus; ein Gipfelpunkt der zyklischen Erzählkunst Grimmelshausens ist erreicht, das Glücksgefühl, alles so nah beisammen zu haben, steckt an, und die Illusion der Zugehörigkeit entsteht. Gerade darum ist die Wirkung so stark, weil es Leser sind wie wir, die an diesem kostbaren Tag den Helden begegnen, und nicht bloß Rahmenfiguren im Sinne artistischer Novellenkunst.

Das «Ratstübel» ist denn auch eher zwangloses Gespräch als Rahmen-erzählung. Wieder fällt die Zurückhaltung des Simplicissimus auf. Im Zeichen seines Ruhmes hat man sich versammelt, er aber überläßt das Präsidium dem adligen Monsieur Secundatus und die Protokollfeder dem jungen Schweden, der das Büchlein als «aus Simplicissimi Brunnquell selbstem geschöpft» herausgibt. Er selber ist offenbar über das Schriftstellern hinaus. Nach dem «Ratstübel» erschien nur noch das «Galgen-Männlin» unter seinem Namen. Seine Diskussionsbeiträge werden von allen respektvoll entgegengenommen, gehen aber weder durch Umfang noch Gehalt wesentlich über das hinaus, was die andern liefern. Erst ganz zuletzt holt er zu längerem Vortrag aus.

Weniger zahlreich und glanzvoll, aber inniger verbunden ist das Publikum der «Springinsfeld»-Einkleidung. Erst sitzen sich Simplicius als Autor und das durchfrorene Schreiberlein als Leser der Lebensbeschreibung allein gegenüber. Ihr Gespräch ist kaum recht warm geworden, da tritt Springinsfeld ein, den der eine persönlich, der andere aus der Literatur kennt. Wieder steckt das Vergnügen des fingierten Lesers den wirklichen an: «Ich muste mich verwundern und freute mich / daß ich der jenigen unversehene Zusammenkunft beywohnen solte / von welchen ich in Simplicissimi Lebens-Beschreibung so viel seltsams dings gelesen / und von denen ich aus Anstatt der Courage selbst dergleichen geschriben.»

Es folgt das letzte Lachen und der letzte Schwank, die Reue des Autors über den «lustigen Stylum» und die direkte Frage an den jungen Leser, «was ich selbst von seinem Buche hielte, und ob ich dardurch geärgert oder gebessert worden wäre». Das Schreiberlein antwortet ausweichend und steuert die Unterhaltung auf die Courasche zu, ein Thema, das Simplex und Springinsfeld gleich begierig aufgreifen. Die Erzählung des Schreibers löst nun die eigentliche Einkleidung eine Zeitlang ab. Gelegentlich fällt Simplicius dem Erzähler ins Wort, vor allem dort, wo er die wichtige Korrektur an den Mitteilungen der Courasche, die seinen Sohn betreffen, anzubringen hat.

Die Kapitel 5 und 6 sind den Erlebnissen des Philarchus bei den Zigeunern gewidmet; Kapitel 7 bringt endlich Knan und Meuder in die Wirtstube, «welche in der Wahrheit aussahen wie ihre Bilder auf Simplicii Ewigem Kalender», der allerdings zu jenem Zeitpunkt noch gar nicht erschienen

war. Die Gaukeltaschkapitel 7 und 8 fallen stilistisch stark aus dem Rahmen der Einkleidung heraus. Inhaltliche Widersprüche – Simplex weiht Springinsfeld hier in die Geheimnisse der Gaukeltasche wie in etwas Neues ein, da Springinsfeld doch laut Kapitel 10 und 23 von Jugend auf mit diesem Zauberbuch vertraut war – legen die Vermutung eines spätern Einschubs nahe.

Kapitel 9 fügt dem kleinen Kreis, der die Springinsfeldgeschichte hören soll, schließlich noch den jungen Simplicius mit einem Studienkollegen zu. Nun setzt man sich um den Tisch zum Nachtessen – man denkt an den freilich viel üppigeren Taufschmaus in Gotthelfs «Schwarzer Spinne», wo wie hier erst das gemeinsame Mahl die epische Stimmung schafft. Aber die gegenseitige «Verträulichkeit», zu der das Abendbrot die Gäste stimmt, scheint Grimmelshausen noch nicht innig genug. Er schickt die ganze Gesellschaft in eine große gemeinsame Kammer schlafen. Nur die beiden Helden liegen allein; die Andern müssen sich je zwei und zwei in ein Bett teilen; «der alte Simplicius aber erwiese mit schnarchen / daß er so wol starck schlaffen: als viel essen und trinken vertauen könnte», und verrät dadurch die kräftige Vitalität des großen Erzählers. Nach kurzem Altersschlaf werden Knan und Meuder früh munter und wecken mit ihrer Unruhe die Andern. Erst jetzt, in der finstern Winterfrühe, erwacht die Plauderlust. Springinsfeld überwindet sich endlich: «so du dich nit gescheuet hast / deinen aignen Lebenslauff aller Welt durch den offenen Truck vor Augen zulegen / so werde ich mich auch nit schämen / den meinigen hier im finstern zuerzehlen». Das kleine Auditorium aber läßt sich kein Wort entgehen, bis gegen Morgen der Schlaf noch einmal über alle kommt und sie sich «noch ein paar Stund innerlich ... beschauen». Beim Pastetleinführstück wird dann der junge Schreiber von Simplicius beauftragt, das in der Nacht Erlauschte zu fixieren, «damit den Leuten zugleich kund würde / daß sein Sohn der leichtfertigen Courage Huren-Kind nicht seye; und dessentwegen schenckte er mir 6. Reichsthaler / die ich damals wol bedörffte». Das ist der Zweck der Veröffentlichung. Die Erzählung jedoch wächst wie von selbst und ohne Absicht aus der Schlaflosigkeit der frühen Morgenstunden heraus. Ihr Wert als Duplik in Sachen Courasche wird erst hinterher erkannt.

Beidemale, im «Ratstübel» und im «Springinsfeld», treten Helden und Leser zum idealen Privatpublikum zusammen, dessen Herz und Seele Knan und Meuder bilden. Zwar gesellen sich die Beiden jedesmal erst nachträglich einer bereits formierten Gruppe zu, aber gerade hierin zeigt sich die Bedeutung der Alten: ohne Knan und Meuder kann man nicht erzählen. Ja mehr noch: sie lösen im «Springinsfeld» die Erzählung, im «Ratstübel» das Thema aus. Dort hätte man die günstige Stunde vielleicht verschlafen, wenn nicht der Knan mit seinem «Kröchzen», die Meuder mit ihrem «Pappeln» die Andern geweckt und so das in Springinsfelds Biographie mündende Bettgeplauder in Gang gebracht hätten. – Im «Ratstübel» fühlt man sich im

Schatten zu einem «annehmlichen und lustigen Gespräch» aufgelegt und weiß bloß noch nicht worüber. Da treten Knan und Meuder auf, mit einem Juden um ein paar Ochsen feilschend – ob hier die Ochsen verkauft werden, die sie in der Springinsfeld-Einkleidung vor sich hertrieben, sei offengelassen – und bitten Simplicissimus, den «Ausschlag» zu geben. «Simplicius gab dem Kauff und Verkauf gleich mit ein paar Worten ein Endschaft / und fragte den Juden im Schertz / weil sichs die Red so gab / wie weit er noch hin hette reich zuwerden?» Das Thema ist gefunden: Die Kunst, reich zu werden. Beidemal beschließt ein Essen das Zusammensein: im «Springinsfeld» das Frühstück, im «Ratstübel» das von Secundatus spendierte ansehnliche Picknick.

In der trauten Simplicissimusgemeinde verliert die große Lesermasse ihre gestaltlose Anonymität. Der Leser aber genießt nicht nur die Geschichte, sondern auch ihre Wirkung: den Genuß des Hörers. Und außerdem bürgt ihm das Idealpublikum für die Qualität des Erzählten. Was solchem Kreis geboten wird, ist auf jeden Fall lesenswert. Im Zuhörer des Idealpublikums erkennt er seinen Stellvertreter beim Autor, der immer die Leserinteressen wahren wird.

In diesen Zusammenhang gehört auch die «Dedication», die der junge Simplicius vor den «Ewigwährenden Kalender» setzt, weil sie zeigt, wie der Begriff der simplicianischen Familie sich über das Idealpublikum des «Ratstübels» zur weltumspannenden Gemeinde weitet. Der «Ewigwährende» ist zugeeignet «denen in allen Örtern der weiten und breiten Welt, insonderheit aber denen in ganz Europa hin und wieder wohnenden und sich in guten Wohlstand befindenden Simplicissimis als meinen Hochgeehrten Freunden, Schwägern, Brüdern und Schwestern, sowohl hohes als niedriges Standes, sowohl Gelehrten als Ungelehrten, sowohl Geistlichen als Weltlichen, sowohl Herren als Untertanen, sowohl Frauen als Mägden, sowohl Bürgern als Bauern, sowohl Alten als Jungen, sowohl Ehlichen als Unehlichen usw.». Den Brüdern und Schwestern in Simplicissimo also wird hier der Kalender in die Hand gedrückt. Man ist versucht, an jene Stelle im Roman zu denken, wo im fünften Buch von der Fruchtbarkeit des jungen Helden die Rede ist, der aus L. abreist «wol ein halb Dutzet Bürgers-Töchter schwanger hinterlassend; wie dann eine nach der andern ... mit lauter jungen Söhnen nider kommen ...». Ob in den Brüdern und Schwestern nun simplicianisches Blut rollt oder nicht, die Dedikation zeigt doch noch einmal die für Grimmelshausen so typische Verquickung von Familie und Publikum.

Mit alldem ist freilich über die tatsächliche Beschaffenheit des Grimmelshausen-Publikums nichts ausgesagt. Hier wird man wohl ewig auf Vermutungen angewiesen sein, da außer den Anwürfen Weises und Rists gegen den «Simplicissimus» und der Polemik Zesens gegen den «Joseph» kein Echo mehr zu uns herüberdringt.

Wir kehren zurück zur «Wolgemeinten Vorerinnerung» vor Ausgabe V. Die Notwendigkeit, mit der Neubearbeitung den Nachdruck aus dem Feld zu schlagen, sanktioniert – so stellten wir fest – die Verbindung von Romanheld und Kalendermann. Diese Verbindung wird zunächst durch die angehängten «Neben-Historien» erreicht. Aber auch die «Vorerinnerung» zeigt, verglichen mit der Vorrede zu IV, das Kalenderhafte stärker ausgeprägt. Schon die Anrede weist darauf hin. IV redet noch den «Hochgeehrten Großgünstigen lieben Leser» an und bringt die viel herzlicheren «Lands-Leute» erst tief im Text. In der «Vorerinnerung» dagegen ist der «Großgünstige Leser» in die unpersönliche Überschrift verwiesen. Die direkte Anrede geht jetzt an die «Hochgeehrten/Geneigten und sehr wehrten lieben Lands-Leute». Im Text selbst werden die Landsleute noch dreimal angerufen. Man weiß, wie eng der Begriff Landsmann damals gefaßt wurde und daß nur einer aus der engsten Heimat auf die Bezeichnung Anspruch hatte. Wenn Simplicissimus seine Leser als Landsleute apostrophiert, so schlingt er damit ein heimatliches Band um die tatsächlich weit Verstreuten. Wie das Idealpublikum, will auch diese Anrede die unübersehbare Masse konkretisieren und in Hörweite heranziehen. Der «günstige Leser», der immer vorausgeht, ist der Unbekannte, der noch in der Höflichkeitsform begrüßt sein will. Die «hertzgeliebten Leser» dagegen haben sich durch ihre Treue ein Recht aufs Du erworben. Sie bilden die Gemeinde der von vornherein Gewogenen, die alles freut, was von Simplicissimus kommt.

Wenn auch die häufig auftretende Doppelform «Leser und Landsleute» nicht pedantisch auf die oben genannten zwei Schichten der Roman- und Kalenderleser gepreßt werden soll, so bringt die vertraulichere Anrede doch viel Kalenderluft mit. Zwei Stellen der Continuationen machen dies deutlich. Am Schluß der zweiten Continuatio meldet sich Simplex seinen Lesern zurück: «Und kam endlich die Bergstraße durch die Unterpfaltz / und die Marggrafschaft Baden / hinauf bis zu meinem Knan / meiner Meuder und meinem jungen Simplicio auff den Schwarzwald / allwo die zwey erstere in hohem Alter / der dritte aber in blühender Jugend: doch alle drey gar vergnugsam lebten: Und also nun ihr meine hochgeehrte großgünstige und hertzgeliebte Herren Landsleut bin ich wiederum in Europam: und endlich zu euch gar in Teutschland kommen ...»

Wie eine Vorausspiegelung des 18. Jahrhunderts mit seiner regen Korrespondenz zwischen Autor und Leser wirkt eine Stelle in der Dritten Continuatio, die Simplex im Briefverkehr mit seinen «Landsleuten» zeigt. «Wie ich mich in mein Losament begab / fund ich einen Brief den mir meine Lands-Leute zugeschicket hatten / darinnen wurde ich berichtet / wie sich etliche Calender-Schreiber gelusten lassen / meinen Calender durchzuziehen / und selbigen bey andern verächtlich zu machen. Worüber mir wunderliche Grillen in den Kopff stiegen. Wie ich aber weiter lase / daß auch sehr viel

gefunden würden / denen meine Schreib-Art allen Neidern zu Trutz / lieb und angenehm wäre / gab ich mich wieder zu frieden / und gedachte / wer will allen Leuten recht machen.

Die «Lands-Leute», die hier die Korrespondenz mit dem Autor führen, sind nicht die Leser schlechthin, sondern der wachsame Vorposten, der dem vagierenden Autor alle Bewegungen des Feindes meldet. Man geht wohl nicht fehl, wenn man das Hauptquartier wieder im Hof ob dem Sauerbrunn und im jungen Simplicius den eigentlichen Korrespondenten vermutet.

Das Kalenderhafte der Vorrede zu V liegt aber nicht nur in der Anrede. Gleich in den ersten Zeilen wird die Knansfamilie in Kalenderzusammensetzung (samt Ursele) zur Übertrumpfung des Nachdrucks aufgeboten und als Künstlerkollektiv vorgeführt. Zum erstenmal vernehmen wir hier auch, daß der junge Simplicius dem alten nicht nur in Leibsproportion nachschlägt, sondern auch die Schriftstellerader von ihm geerbt hat. Der Kummer über den Nachdruck hat den alten Simplicissimus aufs Krankenbett geworfen. Zu einer eigentlichen Abrechnung mit den «Nachspickern» fühlt er sich zu schwach. Sie ist in Form eines Tractätchens aus der Feder des Jungen zu erwarten. Aber «Derer in frembde Ämter greiffenden Frevler rechtmäßige Nägelbeschneidung», wie der Titel lautet, ist nie über die Ankündigung hinausgediehen und ist zweifellos nicht mehr als parodistische Fiktion. Grimmelshausen liebte solche Spässe, die ihn wiederum als Vorläufer Jean Pauls zeigen. Auch die zu Ende des «Bärenhäuter» versprochene «Erläuterung» ist nie erschienen. Die groteske Anschaulichkeit des Tractätchen-Titels, zu dem sich der Leser wie Wuz von Auenthal den Text selber zu schreiben hat, ist für die Haltung der «Vorerinnerung» bezeichnend. Verglichen mit der Vorrede zu IV, die das Wort Nachdruck gar nicht braucht und das Spitzbübische des Vorgehens nur humorvoll umschreibt, ist die «Vorerinnerung» schärfer und deutlicher; aber selbst hier, wo man Zorn und Erbitterung des in seinen Rechten gekränkten Autors erwartet, zuckt ein Lächeln um den Mund des Dichters. Er erklärt sich zwar mit seinem Verleger solidarisch, schildert dessen «höchst ruhmwürdige Mühe und Unkosten / Fleis und Arbeit ... und den daraus erhobenen geringfügigen Gewinn», aber von Groll gegen den Konkurrenten ist eigentlich wenig zu spüren. Im Gegenteil, er weigert sich, Gewinnsucht und Brotneid – wahrscheinlich Felseckers Auffassung – als einzige Motive des Nachdruckers anzunehmen, und rät eher auf die phantastische und vom Buchhändlerstandpunkt aus ganz unwahrscheinliche Möglichkeit einer «tollkühnen Anreizung etlicher Mißgönner».

Spricht daraus nicht so etwas wie leichtes Bedauern mit dem unglücklichen Frankfurter Verleger Georg Müller, der aus seiner geschäftlichen Not nur noch den Nachdruckausweg sah und, um den Schein der Rechtlichkeit zu wahren, vor der Riesenumühe einer sprachlichen Überarbeitung nicht

zurückschreckte? Zwischen Felsecker und Müller bestand eine alte Fehde, und der Verleger wird seinen Autor über die Herkunft des Nachdrucks wohl kaum im Dunkeln gelassen haben.

Vielleicht ist auch die «höchstgefährliche Kranckheit», die das «frevelhafte Beginnen» des Nachdruckers beim Verfasser hervorrief, parodistische Übertreibung und eine Art scherzhafte Erpressung der Lesersympathien, an die Simplex gleich darauf appelliert: «Indessen lasset Euch diese Edition meiner Lebensbeschreibung / darbey meines Verlegers Nahm befindlich / vor andern lieb seyn ...» Vielleicht aber war Grimmelshausen damals wirklich krank, denn auch die Einkleidung des ungefähr gleichzeitigen Wundergeschichten-Kalenders auf 1673 zeigt einen bettlägerigen Simplicissimus.

Wer für die Bitte um Anhänglichkeit taub blieb, dem genügte wohl die magisch-groteske Verwünschung der Piratenausgabe III – grotesk durch ihren allzu tiefen Widerspruch zwischen Aufwand und Wirkung –, daß er die Hände von einem Buch ließ, dessen Kauf ihn für immer aus dem Kreis der «Landsleute» ausgeschlossen hätte: «Dann die andern Exemplarien / da das Wiederspiel befindlich / werde ich / so wahr ich Simplicissimus heiße / nicht vor meine Geburth erkennen / sondern weil ich Athem hole / anzu-feinden / und wo ichs sehe / aus selben Scharmützel zu machen / auch dem Nachspicker ein Copi davon zu übersenden nicht unterlassen.»

Jenen aber, die dem legitimen Verleger die Treue halten, wird eine Prämie in Aussicht gestellt: das Erscheinen des so oft versprochenen «Ewigwährenden Kalenders». So verkleidet sich das rein Geschäftliche der Ankündigung geschickt in die Belohnung, und wenn ein Werk einmal genannt ist, folgt gleich der ganze Katalog. Er ist vollständig bis auf «Beernhäuter» und «Gaukeltasche», die wahrscheinlich mit «Springinsfeld» gezählt werden. Für die Forschung stellt die Liste eine wichtige Übersicht dar, für den Autor eine stolze Rückschau auf das Geleistete, die den Leser nochmals moralisch auf Felsecker verpflichten soll.

Schließlich feuert Simplicissimus noch einen letzten Schreckschuß gegen den Langfinger ab: «Soll ihme gewiß ein solches Bad oder Vergeltung zu-gerichtet werden / daß er sein Lebtage an Simplicissimus gedencken soll.» Die dunkle Drohung, die an den Schluß der «Gegenschrift» erinnert, verhallt ungehört, denn die «Courasche» ist wahrscheinlich gerade unter der Presse des Frankfurters.

Der Gesamteindruck bleibt, daß die Attacke gegen den Nachdrucker hier nur mit halbem Eifer geritten wird. Warum? Der Stolz, gelesen zu werden, die Freude an der eignen Berühmtheit, selbst wenn sie auf Kosten seines Verlegers geht, lähmt Grimmelshausens Angriffslust. Und der Schaden, den er durch die Piraterie erfuhr, wird kaum bedeutend gewesen sein. Wir wissen nichts über Grimmelshausens Honorare, aber für Felseckers Geiz

haben wir zwei Zeugnisse im Wundergeschichten-Kalender. Daß es mit der geschäftlichen Sauberkeit seines Verlegers eigentümlich bestellt war, wird Grimmelshausen bald nach dieser Ausgabe erfahren, wenn Felsecker, der «durch Grimmelshausens Schriften von einem kleinen Kalender- und Gebetbuchdrucker zu einem angesehenen Verleger, von einem Anfänger in kleinsten Verhältnissen zu einem reichen Nürnberger Bürger» aufgestiegen ist, seinen Autor durch den Doppeldruck VI hintergehen wird. Kein Jahr mehr dauert es, bis Grimmelshausen seine Beziehungen zu Felsecker abbricht und zu Dollhopf in Straßburg hinüberwechselt. Man darf wohl annehmen, daß seine persönlichen Einnahmen durch den Nachdruck kaum geschmälert wurden.

Auf der andern Seite steht die Ausdehnung seines Publikums gegen Norden, zu der ihm der nivellierte Text Georg Müllers verhalf. Wirkung, Ausbreitung der simplicianischen Familie über Länder und Stände, darauf kam es ihm vor allem an. Wie später Jeremias Gotthelf war auch ihm dafür kein Preis zu hoch, nicht einmal der der eignen Sprache. Nicht aus Nachgiebigkeit dem Verleger gegenüber, wie man so lange glaubte, sondern der Wirkung seines Werkes zuliebe opferte er sie unbedenklich den schulmeisterlichen Tendenzen des Nachdrucks, weil er erkannte, daß der «Gantz neu eingerichte» auch Leute erreichte, die den «Simplicissimus Teutsch» nie gelesen hätten.

Wie Grimmelshausen hier seinen entstellten Text durch neue Verballhornungen noch einmal zu übertrumpfen sucht, darin zeigt sich – worauf schon Petersen hinwies – die ganze Überlegenheit seines Humors, der von jeglicher Künstlerpose frei auch die eigene Person ins Spiel aufnimmt. Man hat von seinem Humor nichts begriffen, wenn man über diese Preisgabe der eignen Sprachform die Brauen hochzieht und glaubt, sie mit den traurigen Konzessionen moderner Autoren gleichsetzen zu müssen.

Grimmelshausen hat sich noch da und dort mit den «Nachspickern» auseinandergesetzt, immer eher satirisch als polemisch, wie denn überhaupt die Nachdruckerdrohung als Vorredenmotiv bis hinauf zu Jean Paul fast durchweg in satirischer Färbung erscheint. Was hätte man auch gegen die Piraten, die sich vom Mangel eines gesamtdeutschen Urheberrechts nährten und durch kein noch so teures kaiserliches Privileg abschrecken ließen, mehr vorbringen können als lachende Verwünschungen? In der «Verkehrten Welt» läßt sie Grimmelshausen – ähnlich wie Moscherosch – in der Hölle schmoren. In der «Ersten Continuatio» wird die sinnreiche Schutzvorrichtung gegen Nachdrucker beschrieben, die sich ein Verleger ausgedacht hat. Wichtiger sind für uns die «Privilegia und Freyheiten so diesem Tractätlein verliehen» vor dem «Vogelnest II». Schon der Titel ist eine Parodie auf die Sinnlosigkeit des Privilegienbrauchs, der nur in ganz wenigen deutschen Staaten dem Buch wirklichen Schutz verlieh. Das Ganze ist ein

Unsinnskatalog, der dem Leser jeden Schabernack mit dem Werklein zu treiben erlaubt. «Über dies alles», heißt es dort, «gibt mächtiggedachter großer König Selenititae allen und jeden, die mit Papier, und was darauf gehört, umbgehen, durchgehends diese vollkommene Macht, freien Willen, willkürlichen Gewalt und erlangtes Recht, dies Tractätlein in deutscher Sprach aller Orten und Enden nachzudrucken, feilzuhaben, zu verkaufen, zu verstecken und zu veralienieren und zu ihrem allerbesten Nutzen zu verwenden, wann und so oft es ihnen beliebt, doch mit diesem austrücklichen Reservat und Vorbehalt, daß ein solcher Nachdrucker geständig sei, auch deswegen gnugsame Bürgschaft leisten wolle, wasmaßen er sich ganz kein Gewissen mache, wider das Gesetz der Natur zu handeln, sondern durch den Nachdruck sich befeße, seinem Nebenmenschen, vornehmlich aber dem ersten Verleger, das Brot diebischerweis vorm Maul hinwegzustehlen ...»

Die Einsicht, daß gegen dieses Gelichter doch kein Kraut gewachsen sei, und die andere, daß die eigenen Interessen weniger als die des Verlegers unter dem Nachdruck zu leiden haben – was noch für Grimmelshausen, aber nicht mehr fürs folgende Jahrhundert gilt –, vereinigen sich hier noch deutlicher als in der «Vorerinnerung» zur bitteren Persiflage dieses Übels.

Als letztes Beispiel aus dem «Simplicissimus» sei noch kurz die «Notwendige Vorrede an den Respectivè hochgeehrten Leser», die vor der «Ersten Continuatio» steht, betrachtet. Inhaltlich stehen wir hier vor der gleichen Situation wie in der Vorrede zu IV, die um dieselbe Zeit entstanden ist: im Sommer 1669. Simplicissimus erklärt, warum er nicht am «äußersten Ende der Welt» geblieben, sondern wieder auf Reisen gegangen sei. Wir erinnern uns: in der Vorrede zu IV wurde die Rückkehr mit dem Nachdruckgerücht, das bis auf die Insel gedrungen war, motiviert. Für den eigentlichen Kalenderleser hält Simplicissimus eine andere Erklärung bereit: die Macht des Schicksals. «Seyn doch solche meine Gedancken in Wahrheit nichts anders als bloße Gedancken gewesen / mit denen mein Fatum und Geschick gantz und gar nicht übereinzustimmen sich bequemen wollen / also daß ich mich wider meinen Willen wieder auf die Reise machen / mein altes Vagieren aufs neue angangen / und meinen geliebten Herren Landsleuten und nahen Anverwandten zum besten mich hervorthun müssen ...» Für den Romanleser kehrt Simplicissimus aus Sorge um sein Werk, die «vatterlose Waise», heim; für den Kalenderleser, weil der pikarische Drang unwiderstehlich geworden ist. Beim angekündigten «besondern Tractätlein welches noch unter der Presse ist», handelt es sich wohl um den «Ewigwährenden Kalender», der noch zwei Jahre auf sich warten lassen wird. Mit den «zwey Jahr hero» ist der Zeitraum gemeint, der zwischen der Datierung des «Beschlusses» (22. Aprilis 1668) und dem Wiederauftreten des Helden (Ende 1669) liegt. Wie sehr der Heimkehrer bereits auf eine Gemeinde zählen kann,

zeigen die innigen Anredeformeln, aber vor allem die Schlußwendung: «Hoffe / mein Vorhaben werde dir nicht mißfallen / sondern / weilen es von Simplicissimo herkommt / höchst annehmlich seyn / und geneigtwillig aufgenommen werden.»

Dieser Grad von Zuversicht in die Kraft des Namens und in die Treue der Leser ist bis tief ins 18. Jahrhundert hinein nicht mehr zu finden. Hundert Jahre wird es dauern, bis eine Lesergemeinde wieder mit ähnlicher Innigkeit angerufen wird und der junge Goethe sein erstes, vom simplicianischen freilich grundverschiedenes Publikum in Darmstadt bittet: «Habet lieb, was von mir kommt.»

DIE VORREDEN ZUM «WUNDERBARLICHEN VOGELNEST»

Vogelnest I

Im Herbst 1672 erschien «Vogelnest I» ohne Vorrede. Die Vorbemerkungen am Anfang des ersten Kapitels berichten, wie das Nest aus den Händen der sterbenden Leyrerin im «Springinsfeld» in die des Erzählers der vorliegenden Geschichte gekommen ist, und vermitteln damit den Anschluß an das Hauptwerk. «Courasche», «Springinsfeld», «Vogelnest I und II» sind bekanntlich von Grimmelshausen als siebentes, achtes, neuntes und zehntes Buch des «Simplicissimus» bezeichnet worden. Aber während Courasche und Springinsfeld einfach zu Helden beförderte Nebenakteure des Romanes sind und damit direkt vom «Simplicissimus» stammen, ist das «Vogelnest» nur noch locker mit dem Hauptstamm verbunden. Die Kupplung macht denn auch hier mehr Schwierigkeiten als bei den andern Continuationen. Dazu kommt, daß die Handlung nun an ein Nest übergeht und nicht an einen Menschen, dem Simplicissimus sein «Ich» hätte abtreten können.

Der unmittelbare Anlaß der Erzählung ist bei der «Courasche» das polemische Bedürfnis, beim «Springinsfeld» die redselige Stimmung des Wiedersehens. Beide kramen ihre Erinnerungen aus. Für das «Vogelnest» benützt Grimmelshausen eine Art Vermächtnisfiktion, wie sie besonders schön im «Ewigwährenden Kalender» erscheint, der dem jungen Simplicius «anstatt eines herrlichen Kleinods» vermacht wird. Die Todesstunde der Leyrerin, die im «Springinsfeld» einen eher rohen Eindruck hinterließ, erhält hier nachträglich ihre poetische Bedeutung. Das Nastüchlein mit seinem kostbaren Inhalt entgleitet der Sterbenden und geht in die Hände des «Kerls» über. Es wechselt den Besitzer, wenn auch von einem eigentlichen Vermächtnis nicht gesprochen werden kann.

Das Symbolische dieser Handänderung wird noch dadurch unterstrichen, daß der «Kerl» blitzschnell zugreifen muß. «Hätte ichs aber nicht im Luft

erwischt, sondern gar auff die Erden kommen lassen, so wäre es mir nimmermehr zutheil geworden, sintemalen ich alsdann weder das Schnupftüchlein noch das Nest selbst nicht sehen können ...» Der Leser erlebt das Aufregende des Vorfalles deutlich mit. Wenig hätte gefehlt, und die ganze in diesem Taschentuch aufgehobene Geschichte wäre verloren gegangen. Der Erzähler, den wir mit dem «Kerl» identifizieren sollen («dieser verschwundene Kerl nun ... bin ich»), erhascht seinen Einfall buchstäblich im Fluge und rettet ihn vor dem Vergessenwerden. So etwa ließe sich diese Einleitung in einem weiteren Sinne deuten.

Rechtfertigung und Interpretation und andere, sachlichere Vorredenelemente hätten das Dichterische dieses Eingangs gestört. Sie werden auf Titelpuffer und Schlußerinnerung verteilt, ganz ähnlich wie beim «Simplicissimus», wo ja die Rechtfertigung der ersten fünf Bücher auch erst im Eingang des sechsten nachgeholt wird. Dort ging Grimmelshausen mit dem nur auf Unterhaltung erpichten Leser scharf ins Gericht. Hier behandelt er ihn mit ironischer Nachsicht. Wenn er etwas aus dem Buche gelernt habe, sei es recht, wenn nicht, «so wird ihn jedoch diß Wercklein anderwärts contentirt und ihm verhoffentlich die Zeit ebensowohl und vielleicht nützlicher und besser vertrieben haben, als wenn er in dem Amadis gelesen hätte ...» Weder Interpretation noch Rechtfertigung tragen den starken moralischen Ballast, der uns in der «kleinen Vorrede» des sechsten Buches begegnet ist. Darauf folgt die Ankündigung des zweiten Teils: «Werde ich nun sehen, daß dieses beliebt wird, so soll diß der erste Theil des Vogel-Nests seyn und der ander aus dem Omeis-Hauffen in Kürtze hernach folgen.» Und weiter heißt es: «Ist etwan jemand darin getroffen, der schweige und bessere sich; dann deswegen habe ich dies geschrieben.» Mit solcher Wendung haben die Satirenschreiber seit Brant dem empfindlichen Leser den Mund gestopft und sich selber vor dem Anwurf der Verleumdung gerettet. Die Erweiterung dieser Formel aber ist neu und zeigt noch einmal die milde und undogmatische Haltung dieser Vorrede: «Ist aber dein Camerad berührt worden, so freue dich deiner Unschuld und dencke: Was konnte der fromme Abel davor, daß sein Bruder ein Schalck war?» Mit der alten Aufforderung zum Gebet: «Bitte aber auch darneben Gott, daß er dich nicht fallen lasse, sondern auch deinem Bruder wieder auffhelfe», die im Bruder wohl auch den Verfasser einschließt und damit an die mittelhochdeutsche Eingangsformel anklingt, endet die Schlußerinnerung, in der sich Grimmelshausen fester an die Tradition hält als in allen bisher behandelten Stücken.

Vogelnest II

Als letztes Werk Grimmelshausens erschien im Frühjahr 1675 das «Vogelnest II». Die beiden Vorreden, die es begleiten, zeigen noch einmal die

Meisterhand; sie zeigen aber außerdem auch schon jenes Doppelgesicht der Form, von dem zu Beginn unserer Untersuchung die Rede war: den sonderbaren Widerspruch zwischen dem Überflüssigen, Vergeblichen einer Vorrede und ihrer durch die Konvention vorgeschriebene Unerläßlichkeit.

Wohl parodieren die «Privilegia und Freyheiten / so diesem Traktätlein verliehen», in erster Linie den Privilegienbrauch, indem sie in schrulligem Kanzleiton den Leser in Rechte einsetzen, die ihm entweder von Natur aus gebühren oder die er sich doch längst schon selber angemäßt hat. Aber mit der Fruchtlosigkeit des Privilegs wird auch die Vorrede ins Lächerliche gezogen, denn bei dieser Aufzählung verbriefter Leserrechte finden sich manche, für die sonst die Vorrede allein zuständig war. Etwa die *Publikumsauswahl*: «Daß es nämlich kaufen darf, wer Lust, Lieb und Geld darzu hat; es sei gleich Gelehrt oder Ungelehrt, Reich oder Arm, Groß- oder Kleinhans, Geistlich oder Weltlich, Weib oder Mann, Närrisch oder Gescheit, Ledig oder Verheurat, Bübgen oder Mägdgen ...» Die *Gelegenheit*: «Es ist auch gegönnet und zugelassen, daß es ein jeder nach seiner allerbesten Gelegenheit zumeilen hinweglegen und solches nach eigenem freien Willen wieder in die Hände nehmen mag, sooft ihm selbst beliebt und die Zeit zugeht; also daß keiner gezwungen sein solle, solches über einmal oder auf einen Sitz auszulesen ... ist auch einem jeden Possessore dieses Traktätleins ohn-gewehret, daß ers, wann er an einmal nicht genug oder sonst ein kurz Gedächtnus hat, zwei-, drei-, vier-, ja wohl gar siebenzehnenmal durchlesen und gar des Nachts untern Kopf legen darf, wie Alexander Magnus seinen Homerum ...» Die *Interpretation*: «Oder die Lehren daraus zu erfischen, die der Autor heimlich hinein verborgen ...» Die *Kritik*: «So darf auch ein jeder ob er schon bei seinem Eid zu behaupten vermeint, daß er weder dem Momo noch Zoilo verwandt, dies Traktätlein tadeln, beurteilen, verachten, verkleinern, glossieren, korrigieren und durch die allerschärfste Hechel ziehen, wann ers gleich weder versteht noch besser machen kann.» Man geht wohl nicht fehl, wenn man aus diesem wunderlichen Dekret auch eine Verulkung der Vorrede heraushört. Vorreden, so ließe sich etwa zusammenfassen, fruchten soviel wie ein vom Mondkönig ausgefertigtes Privileg, nämlich gar nichts. Nullander, der König der Selenitiden, hätte in seinem Katalog ruhig auch jene Freiheit aufnehmen können, die Spätere dann dem Leser gewähren: das Orgelvorspiel der Vorrede zu versäumen und sich erst zur Predigt einzufinden. Er hat es nicht getan, weil er im 17. Jahrhundert regiert und weil Grimmelshausen trotz diesem Scherz von der unverbindlichen Vorredenresignation Jean Pauls noch weit entfernt ist und die Form bei aller souveränen Behandlung noch durchaus ernst nimmt.

Was an Skepsis da und dort in den «Privilegia und Freyheiten» aufblitzte, wird in der unmittelbar folgenden «*Vorrede an den geneigten Leser*», die auf den «Schimpf» den «Ernst» bringt, wieder ausgeglichen. Von vornherein ist

hier eine ziemliche Distanz spürbar. Der Dichter stellt sich als «Simplicianischer Autor» vor und spricht in der dritten Person, sozusagen im Herausgebertonfall, von sich. Eine eigentliche Anrede, für die Grimmelshausen doch sonst so herzliche Wendungen gelingen, fehlt. Zuerst wird die Absicht des Autors erläutert, und zwar viel deutlicher und unnachgiebiger als in der «Schlußerinnerung» zu Teil I. Das Symbol des Vogelnestes wird aufgelöst und als Zeichen für die Allgegenwart Gottes gedeutet: «Wann sich der Mensch scheuet, in eines andern Menschen Beisein (der gleichwohl nur seinesgleichen, auch ein Sünder und vielleicht viel gottloser als er ist) ein schandliche Lastertat zu begehen, wie viel mehr wird er dergleichen ... unterlassen, so er tut, was ihn das Vogelnest lehret, nämlich dies, daß er gedencke, wasmassen ihm der Allerheiligste, so die Sünde hasset ... überall zuschauet?» Von dieser einzig autorisierten Auffassung des Vogelnests darf sich der Leser nicht abbringen lassen durch den «lustigen Stylum»: «Dieser Autor hat zwar in dieser ernstlichen Sach seinen gewöhnlichen lustigen Stylum gebraucht und viel lächerliche Schwänck miteingebracht, wie er in des abenteuerlichen Simplicissimi Lebensbeschreibung auch getan, so daß unter 17 Lesern kaum einer ist, der da findet, was er ihn unterrichten will, sondern die mehriste glauben, er hab ihnen seine Schriften nur zur Zeitverkürzung verfertigt; aber das läßt er sich nicht irren, immerhin im angefangenen Gleis fortzufahren.»

Wir erinnern uns, daß der erste Teil noch zum Zeitvertreib gelesen werden durfte, ein Zeitvertreib, der damit entschuldigt wurde, daß er immerhin noch besser als Amadislektüre sei. Hier, wo das prodesse ein deutliches Übergewicht über das delectare erhält, kommt der Leser nicht mehr so billig weg. Nirgends sonst bei Grimmelshausen wird der «lustige Stylus» in ähnlich eindringlicher, fast beschwörender Weise moralisch gerechtfertigt. Kein Wunder, denn nirgends ist der «Stylus» so «lustig» wie im «Vogelnest II» mit seinen derben erotischen Messiasszenen in Amsterdam. Das ist die Dialektik des komischen Romans, von der in anderm Zusammenhang noch die Rede sein wird: Je gewagter der Inhalt, desto eifriger wird das Werk in der Vorrede moralisch befestigt und untermauert.

Die übrigen Funktionen werden von dieser großen Apologie in den Hintergrund gedrängt. Nur im Vorübergehen wischt Grimmelshausen den Kritikern eins aus; der Ausdruck «Salbaderei» verrät, daß er damit gegen Weise zielt: «Unangesehen nun eines solchen, auch der neidigen Saturnisten und maulhenckolischen Köpfe Schmälerei und Mißgunst, die alles außer ihrem eigenen Gemächt vor Salbaderei halten und ausschreien wollen, ist er bei seiner vorigen Art geblieben, die unbehutsame Menschen ... unter dem Schein kurzweiliger Geschichte vor demjenigen treulich zu warnen, was sie ... gar leicht vom höchsten Gut absondern ... und ... ohn Zweifel in die ewige Verdammnis bringen mag, worzu er vornehmlich bewogen

worden, als er gesehen, wie unzählbar viele sich in jetzigen elenden, vielleicht letzten Zeiten mit allerhand liederlichen Künsten schleppen, ohne daß ... der ein oder ander Mensch ... merke, daß er allbereit dem höllischen Schlund beginne im Rache zu stecken.» Mit den «vielleicht letzten Zeiten» nimmt Grimmelshausen am Ende seines Schaffens noch einmal jenen Endzeitgedanken auf, der im Eingangssatz zum «Simplicissimus» erscheint. Wo apokalyptische Angst so drohend ein ganzes Werk umklammert, kann die moralische Rechtfertigung wohl als Selbsttäuschung, niemals aber als konventionelle Heuchelei angesprochen werden. Was anläßlich des Sechsten Buches festgestellt wurde, findet hier also nochmals seine Bestätigung.

Die Vorrede schließt mit jener bekannten Gliederung des simplicianischen Werks: «Sonsten wäre dieses billig das zehende Teil oder Buch des abenteuerlichen Simplicissimi Lebensbeschreibung, wann nämlich die Courasche vor das siebende, der Springinsfeld vor das achte und das erste Part des wunderbarlichen Vogel nests vor das neunte Buch genommen würde, sintemal alles von diesen Simplicianischen Schriften aneinanderhängt und weder der ganze Simplicissimus, noch eines aus den obengemeldten Traktätlein allein ohne solche Zusammenfügung genugsamb verstanden werden mag.»

In heutigen Augen sieht das wie ziemlich aufdringliche Reklame aus. Wenn man aber bedenkt, daß das «Vogel nest» bei Dollhopf in Straßburg erschien, der nach dem Bruch mit Felsecker Anfang 1672 Grimmelshausens Verleger geworden war, und daß der Dichter die Hoffnung auf Nürnberger Honorare wohl längst aufgegeben hatte, wird man etwas zurückhaltender urteilen. Materiellen Vorteil konnte diese Erklärung höchstens insofern bringen, als sie die Simplicissimusleser auf die beiden Bände des «Vogel nests» verpflichtete. Dagegen konnte es Grimmelshausen vom materiellen Standpunkt aus völlig gleichgültig sein, ob die Vogel nestleser die ersten acht Bücher bei Felsecker bestellten oder nicht. Gar nicht zu reden davon, daß ein Autor des 17. Jahrhunderts bei der Praxis der heimlichen Nach- und Doppeldrucke von einem erhöhten Umsatz seiner Schriften wohl überhaupt keinen oder nur mäßigen Gewinn zu erwarten hatte.

Aber hier geht es ja auch gar nicht um materiellen Vorteil. Die Vorrede zu «Vogel nest II» ist die letzte Zwiesprache mit dem Leser und wahrscheinlich – da sie wohl nach Abschluß der Erzählung geschrieben wurde – die letzte Äußerung Grimmelshausens überhaupt. Sie hat also testamentarischen Wert. An dieser bedeutsamen Stelle hinterläßt der Dichter den Wunsch, als Ganzes zu sehen, was ihm als Ganzes erscheint. Weil für ihn immer ein Werk das andere hervorgetrieben hat, sieht er die Summe in einer Geschlossenheit, für die uns heute das Auge fehlt. Heute suchen Autor und Buchhändler ihren Zweck ja auch in genau entgegengesetzter Richtung und versichern dem Leser, daß jeder Band in sich geschlossen und einzeln käuflich sei. Aber auch dem damaligen Leser wird der «Simplicissimus» «ohne

solche Zusammenfügung» durchaus verständlich gewesen sein. Wenn Grimmelshausen seinen früheren Schriften neue Leser zuführen wollte, so spricht auch daraus noch einmal jenes mächtige Verlangen nach Wirkung und Mehrung der simplicianischen Familie, das sein ganzes Werk durchzieht.

IV. GRIMMELSHAUSEN UND DAS HÖFISCHE EINGANGSZEREMONIELL

DIE BAROCKE BUCHFASSADE

Wer einen höfischen Roman aufschlägt, hat Mühe, zum eigentlichen Text durchzudringen. Eine verschwenderische Fülle von Präludien in gebundener und ungebundener Form hebt die Adelsliteratur sofort und unverwechselbar aus der übrigen Produktion heraus. In Anlehnung an Renaissancebrauch und romanische Vorbilder entwickelt das 17. Jahrhundert ein förmliches Eingangsritual, das den Leser in die Geheimnisse des Textes einweiht. So abgedroschen die Parallele mit der zeitgenössischen Architektur sein mag, hier hat man wirklich den Eindruck, daß der Thronsaal erst nach einem reinigenden Gang durch eine Unzahl von Vorhöfen erreicht werden darf. Es scheint, als sollte die hochstilisierte Erzählung durch Hüllen und Watten gegen die nüchterne Zugluft der Außenwelt abgedichtet werden. Mindestens aber hält die ganze Feierlichkeit mit ihren allegorischen und emblematischen Spielereien und ihren nur den Eingeweihten verständlichen Anspielungen den gemeinen Leser von vornherein fern. Denn diese Werke sind Gesellschaftsdichtung, gedacht für den kleinen Kreis des Hofs, an dem der Dichter lebt, oder der Sprachgesellschaft, der er angehört.

Das höfische Eingangszereemoniell erscheint am anschaulichsten in einem byzantinisch entarteten Beispiel der Spätzeit. Wir wählen dafür die Prachtausgabe der Gedichte des Freiherrn von Canitz (1. Ausgabe 1700; vorliegende Ausgabe 1727), weil hier der Zug zu Monumentalität und Repräsentation den Ausstattungssapparat so hemmungslos aufbläht, daß das Feierliche beinah ins Groteske überschlägt. Wir zählen die verschiedenen Stationen, durch die der Leser hindurch muß, der Reihe nach auf:

1. Titelkupfer; 2. Titelblatt; 3. «Über das Kupfferbild vor den Canitzschen Gedichten», Verse von Johann Ulrich König; 4. «Erklärung der Erfindung zu dem Kupffertitelblatt», vom Stecher verfaßt; 5. «Über das Sinnbild vor der folgenden Zueignungsschrift», Verse von J. U. König; 6. «Erklärung der Erfindung zur Anfangsleiste vor der Zueignungsschrift» (Stecher?); 7. Titulatur des Widmungsempfängers (zwei Seiten); 8. Zueignung (drei Seiten); 9. «Vorrede des Freyherrn von Canstein bey der ersten Ausgabe 1700» (zwei Seiten); 10. «Vorrede bey der letzten Ausgabe 1719 vom Herrn von Canstein (zwei Seiten); 11. «Vorbericht bey dieser neuen Auflage» (J. U. König als Herausgeber rechtfertigt sein Unternehmen auf fünfundvierzig Seiten); 12. «Freyherrlich / Canitzisches Ehren-Gedächtniß» (Porträt des Dichters); 13. «Über das Bildnis des ... Freyherrn von Canitz»

(Vershuldigung von Johann v. Besser); 14. «Über das vorstehende Kupffer-Bild des Frhrn v. Canitz» (Vershuldigung von J. U. König); 15. «Erklärung der Erfindung zu dem Kupffer-Bilde des F. v. C.» (vier Seiten Prosa des Stechers); 16. «Des Herrn von Besser Gedächniß-Schrift über den frühzeitigen Tod des F. v. C.» (fünf Seiten); 17. «Leben des Freyherrn von Canitz» (beschrieben von J. U. König, 111 Seiten); 18. «Ehren-Mahl zum Andencken der Frau von Canitz aufgerichtet» (Porträt); 19. «Über das Kupffer-Bild der Frau von Canitz» (Vershuldigung von J. U. König); 20. «Erklärung des Kupffer-Bilds der Frau von Canitz» (sechs Seiten Prosa des Stechers); 21. «Trost aus anderer Unglück / Trauer-Ode des Herrn von Besser Über das Absterben der Frau von Canitz 1695» (sechzehn Seiten); 22. «Des Freyherrn von Canitz eigene Gedichte» (auf Seite 223); 23. «Untersuchung über den guten Geschmack» (J. U. König, S. 306–313).

Von den gut dreihundert Seiten der Ausgabe kommen also fast drei Viertel auf das Drumunddran, das sich aus Bild, Huldigung, Biographie und Theorie zusammensetzt. Dem Hof, dessen Poet hier geehrt wird, geht es nicht um die künstlerische Leistung, sondern um die gesellschaftliche Erscheinung des Gefeierten. Indem die Ausgabe ihn bis zu den Sternen hinaufrühmt, verewigt sie auch den Hof, den er besungen hat. So hilft man sich gegenseitig in die Unsterblichkeit hinüber. Vom großen humanistischen Gedanken aber, daß nämlich im Ruhm die wahre Unsterblichkeit liege, ist nur noch die äußerliche Anstrengung geblieben.

In ganz ähnlicher Aufmachung, womöglich noch pompöser, sind 1711 ebenfalls in Berlin die Schriften des Herrn von Besser erschienen. Da findet sich z. B. eine «Zuschrift an seine damals noch nicht zwey jährige Tochter Sophie Charlotte», ein «kurtzer Lebens-Lauff J. F. Bessers, eines Knaben von guter Art», ein lateinischer Brief Samuel von Pufendorfs, eine «Erörterung der Frage, ob wahrhaffte Liebe zwischen Eheleuten sich nothwendig in anderer Gesellschaft kundgeben müsse» von Christian Thomasius. Deutlich auch hier das Bedürfnis, die Gattin des Dichters zur Fürstin, seine Kinder zu Prinzen zu erhöhen. Im «Bericht an den Leser» vor der ersten Ausgabe von 1711 heißt es: «Mit einem Wort, unser Verfasser ist ein Hofmann; der nicht allein an einem der größten Höfe sich fast von Jugend auf befunden; sondern auch in einem mit dem Hofe viel Gemeinschaft habenden Amte die gantze Zeit über gestanden; ja das Glück gehabt, daß seine Majestät Friedrich der Erst von Preußen die meiste seiner Schrifften des Anschauens gewürdiget: Und also hat es nicht fehlen können, daß er in seinen Schrifften nothwendig alle diejenigen unter den Teutschen hat übertreffen müssen, denen es an solchen Vorzügen und an einem so herrlichen Unterricht zum Schreiben ermangelt. Der Hof ist die einzige und allersicherste Schule, die Gemüther der Menschen recht zu poliren und aufzuwecken, und durch welchen gantz gewiß alle diejenigen, die sich jemahls durch ihre

dergleichen Schrifften berühmt gemacht ... zu ihrer Vollkommenheit gelangenet ...»

Im dickleibigen höfischen Roman des 17. Jahrhunderts ist dieses Mißverhältnis zwischen Text und Vorspiel erst in Ansätzen vorhanden. Was in den Canitz- und Besserausgaben Epigonenkrampf und fast mechanischer Verewigungsbetrieb ist, erscheint hier noch würdig und gemessen. Geradezu schlicht sind Herzog Anton Ulrichs Werke eingeleitet. Seine gesellschaftliche Stellung verbietet die devote Widmung von vornherein. Darum eignet er die fünf Teile seiner «Aramena» je einer Spielart der Freundschaft zu (der «erwehlten», der «beschwiegerten», der «Bluts-Freundschaft», der «vermählten», der «unbekannten Freundschaft»). Mittelpunkt dieser Widmung ist das Werk, repräsentiert durch die Heldin, die vor jedem Teil in längeren Gedichten aufgefordert wird, das Sinnbild in Erscheinung überzuführen und die jeweilige Freundschaftsallegorie im darauffolgenden Buch darzulegen:

Geh / Aramena / zeug von wahrer Seelentreu.
Bring ihr diß Unterpfand verwandter Freundschaft bey
Unendlich dieser Baum zum Grünen sich verpflichte
Bricht dann die Zeit davon ach! feigen-süße Früchte. (3. Teil)

Weil Anton Ulrich den Leser nicht unmittelbar erreichen kann, trägt er der Heldin die ins Sinnbildliche übersetzte Deutung der Grundgedanken vor. So erfüllen die allegorischen Vorsprüche eigentlich drei Vorredenfunktionen: dem Werk geben sie die Deutung, dem Leser stellen sie die Heldin vor, der Autor aber nimmt darin Abschied von seinem Werk.

Die gleiche standesbedingte Unmöglichkeit, den Leser direkt anzusprechen, verbietet Anton Ulrich auch, die Vorrede selbst zu schreiben. Er beauftragt damit den verarmten Reichsgrafen Sigmund von Birken. Dessen «Vor-Ansprache zum Edlen Leser» bringt jene bekannte Rechtfertigung des Romans als Gattung, die von der Geschichte der Poetik längst registriert und verwertet wurde. Ist die Gattung durch die erdrückende Masse antiker und moderner Präzedenzfälle in ihre ästhetischen Rechte eingesetzt, so hat Birken immer noch nachzuweisen, daß das Romanschreiben «einer erlauchten Hand» zur Ehre gereiche. Auf die theoretische folgt also so etwas wie eine ständische Rechtfertigung: «Solte eine Stands- oder Adelsperson / die feder allein auf dem hute füren / und sich schämen / dieselbe auch in die hand zu fassen? Ist dann nicht der verstand und dessen vielwissenheit / das bäste stuck des Menschen / die feder aber / sowol als der mund / des verstandes dolmetscherin? So muß folgen / daß eine Stands- oder Adelsperson auch in gesellschaft nicht verständig reden müsse / wann sie nicht verständig schreiben darf. Wer verstand hat / soll solchen / der welt zu nutzen / und ihm selber zu ruhm / herfür leuchten lassen ...»

Auf simplicianisch hieß das bündiger: «Wer aber etwas weiß / sols seinem Nebenmenschen communicirn». An die ständische Rechtfertigung schließt sich das kulturpatriotische Bekenntnis zur Muttersprache und zu ihren Hütern, den Herren vom Palm-Orden: «... Thun nun diß die Frömden / mit ihren unvollkommenen Stümpel-Sprachen: was hat dann unsere Teutsche Sprache / die doch ein Welthaupt-Sprache ist / und von Babel mit ausgegangen / verschuldet / daß wir sie zum Pöbel verbannen / und lieber den Frömden nachparlen ...» All dies ist, so erklärt Birken schließlich, «gegenwärtiger Aramena zu ehren geschrieben». Damit geht er nun auf den Roman selber ein. Er erläutert Herkunft und Namen: «Sie hat eine hohe hand zur gebärerinn / und der Edle Leser / ihre höchste fürtrefflichkeit erkennend / wird bekennen müssen / daß sie billiger Minerva als Aramena heißen solte: weil es scheinet / sie habe ein Jovis-hirn zum mutterleibe gehabt... Sie hat aber Aramena heißen müssen: weil sie eine Syrerinn / auch meist mit Syrern und andern Nachbarn vergesellschaftet ist ...» Er führt ganz kurz die Absicht an: «Nicht allein der Kunst- und Tugendliebenden ihre erbauliche Ergetzlichkeit / sondern auch Gottes Ehre ...» Er beteuert die Wahrscheinlichkeit des «Geschichtgedichts»: «Und obwol dieses eine erdichtete Historie ist: so ist doch zu allen / und insonderheit bei Jacobs / seiner Eltern und Kinder leb-zeiten / viel dergleichen fürgegangen ...»

Eine moralische Rechtfertigung, wie sie bei Grimmelshausen begegnete, hat hier keinen Platz. Nur eine konventionelle «Entschuldigung» bittet den Leser, sich nicht an den beschriebenen Lastern zu ärgern, «weil ... der Satan überall mitregiret / und daher kein ort oder zeit ist / da sich nicht auch bosheiten begeben / die dann in die Historie (massen auch in H. Schrift geschehen) mit einlaufen ...» Der leidenschaftliche Besserungswille, der aus den simplicianischen Vorreden spricht, ist im Bereich des Höfischen unangebracht. Aramena braucht ihre Leser nicht zur Umkehr aufzufordern, weil sie sich dank ihrem Stand schon auf jenem rechten Weg befinden, auf dem ihnen die Heldin vorbildhaft voranschreitet. – Die Vorrede Birkens sucht nirgends engeren Kontakt mit dem Leser und schließt grußlos und unsigniert.

Wie unpräventiös und beinahe bescheiden die Werke Anton Ulrichs in ihrer Vorredenausstattung sind, wird noch augenfälliger, wenn man sie mit andern Ausgaben der «Fruchtbringenden Gesellschaft» vergleicht, etwa den Übersetzungen des «Unglückseligen», Johann Wilhelms von Stubenberg. Neben Opitz, der Barclays «Argenis» übertrug und eine «Arcadia»-Übersetzung bearbeitete, und neben Harsdörffer mit seiner berühmten Modernisierung von Johann Ludwig von Kuffsteins Übersetzung der «Diana» des Montemayor war Stubenberg wohl der bedeutendste Verdeutscher des Jahrhunderts. Die hymnische Überschwenglichkeit, mit der die Palm-Genossen in Poesie und Prosa seine Übersetzung von Francesco Biondis «Eromena»

(deutsch 1656) feiern, zeigt sehr schön, wie für das 17. Jahrhundert, das die Dichtkunst ja ohnehin gerne als ein Übersetzen in gehobene, allgemein gültige Diktion auffaßte, die Übertragung aus der Fremdsprache einer Eigenschöpfung fast gleich kam. – Auf die Widmung an die Herzogin von Braunschweig, bei der die «Ausländerin» Eromena «ziemlich schlecht bekleidet» an der Hand des Dolmetschers um «Gnadenschutz und Vorschub» gegen die «Überwitzigen Klügelgeister und neidischen Lästereien» fleht, folgen lange Huldigungsgedichte des «Etzenden», des «Rüstigen», des «Spielenden» und des «Träumenden». Die von der höfischen Lebensform vorgeschriebene Zurückhaltung zwingt auch Stubenberg, die Vorrede durch einen Freund – hier Harsdörffer, den «Spielenden», – besorgen zu lassen. Er entledigt sich seiner Aufgabe nicht eben elegant; die ganz aufs Moralische ausgerichtete Argumentation wirkt hier kleinbürgerlich eng und fällt völlig aus dem Rahmen des im übrigen unbeschwerten Vorgetändels.

Auch Lohensteins «Arminius», «dem Vaterlande zu Liebe / Dem deutschen Adel aber zu Ehren und rühmlicher Nachfolge» geschrieben, wird dem Leser von fremder Hand überreicht. Die erste Ausgabe (1689/90) ist von Christian Wagner herausgegeben und eingeleitet; in der zweiten Ausgabe (1731) erscheint der Vorbau noch um die Einleitung des neuen Herausgebers, G. Ch. Gebauer, vermehrt. Was in der «Aramena» der Landadlige von Birken für den Herzog tat, das besorgen hier zwei Bürger für den adligen Beamten: sie stellen das Werk vor und amtieren als Botschafter des Autors beim weitem Publikum. Wagner ist sich dieses Botschafteramts so sehr bewußt, daß er die Vorrede geradezu einen «Geleits- und Beglaubigungsbrief» nennt.

Nur der Anfang des Wagnerschen «Vorberichts», wo der Held in einer weitgeschwungenen Lohensteinperiode auf die Bühne geschoben wird, hat wirklich höfisches Niveau: «Hier stellet sich ... der großmüthige Arminius auf den Schau-Platz der Welt. Er suchet bey denen sieg-prangenden Helden dieser Zeit günstige Erlaubnüß / ihm einen Eintritt in Dero Rüstkammer zu verstatten; und lebet der guten Hoffnung / ob er gleich in der heutigen Kriegs-Kunst sowohl wegen Änderung der Zeiten / als anderer Zufälle und Gelegenheiten / sich nur unter derselben Schüler oder Lehrlinge zählen möchte / daß sie ihm dennoch nicht minder seinen theuer-erworbenen Lorber-Krantz / als auch eine Stelle in denen Ehren-Sälen unter anderer Helden Bilder gönnen / und ihm den Nahmen eines herzhafften Feldherrn deswegen in keinen Zweifel ziehen werden ...»

Für die ständische Rechtfertigung folgt Wagner den von Birken vorgezeichneten Linien und lehnt sich manchmal wörtlich genau an dessen Formulierungen an, die er merkwürdigerweise Anton Ulrich selber zuschreibt: «Vornehmlich aber hat eine hochgedachte Erlauchte Feder / und zwar eben in den Cheruskischen Landen / welche weiland unser Arminius beherrschet

hat / zu großer Vergnügung aller Edler Gemüther / mit den richtigen Beweisgründen herrlich ausgeführet / daß dergleichen Arbeit ein Zeit-Vertreib des Adels sein solle / und demselben insonderheit wohl anstehe / indem der Mensch viel mehr verpflichtet wäre / den Gemüths- als Leibes-Übungen obzuliegen / maßen es doch allzuwahr ist / daß eine gute Feder einen Edelmann nicht minder in der Hand / als auf dem Helme zieret ...»

Im übrigen zeigt gerade der Vergleich mit der «Aramena»-Vorrede, wie stark das Biographische hier in den Vordergrund rückt. Nicht nur der Name, die ganze Person des fürstlichen Autors ist dort für den Vorredner tabu, und nur in behutsamsten Anspielungen darf er es wagen, den Schleier der Anonymität, der die «erlauchte Hand» umgibt, da und dort zu lüften. Es ist eine rein gesellschaftliche Anonymität, wie sie dem Schlüsselcharakter des Werks entspricht, und es wäre nicht nur Respektlosigkeit, sondern unverzeihliche Spielverderberei, wenn der Vorredner mehr verriete. Aus demselben Grund wohl haben die Palm-Genossen auf Huldigungsverse verzichtet. Es ziemt den «Erdengöttern» nicht, sich gegenseitig Weihrauch zu brennen und in die devote Überschwenglichkeit der Widmungspoesie einzustimmen. Dieser unbestechliche Sinn für das gesellschaftlich Richtige, für den höfischen Comment, ist es, was die Eingänge der «Aramena» und der «Octavia» zu den weitaus vornehmsten der Gattung macht.

Der Vorredendekor des «Arminius» und besonders der mittheilsame «Vorbericht» lassen dagegen bereits die späteren Berliner Entgleisungen ahnen. Der Herr von Lohenstein ist nicht Regent, sondern Beamter, und wenn sich der Vorbericht mit seiner Person beschäftigt, so tut das seiner Würde wenig Abbruch. Dazu kommt, daß man hier nicht nur auf die in sich geschlossene Welt des Hofes, die den Verfasser ohnehin kennt, sondern ins Bürgerliche hinaus wirken will, wo das Biographisch-Anekdotische immer willkommen ist. So gibt Wagner eine ziemlich eingehende Schilderung von Lohensteins Charakter und Lebensweise. Man erfährt, daß er sich gerne gelehrte Leute zu Tische lud, daß er keinen Augenblick müßig sein konnte und sich gerne bei Büchern von den «Amts-Geschäften» erholte. «Denn er war in der Arbeit überaus glücklich: Er wußte ihm die schwersten Sachen dergestalt leicht und annehmlich zu machen, daß ihn, etwas zu verfertigen, fast wenig oder gar keine Mühe gekostet; maßen sein Kopf ein rechtes Behältnis der Wissenschaften zu seyn schien, darinnen er die allerwichtigsten Beweis-Gründe gesammelt hatte; und zu aller Zeit, so wohl aus dem Munde, als der Feder von sich geben, und gleichsam wie eine Schale den Balsam der Gelehrigkeit nur immer reichlich ausgießen konnte ...» Die «Amts-Geschäfte» erscheinen auch in der Captatio, wo sie die Mängel des Werks entschuldigen sollen, das eben nur «in denen wegen seines mühsamen Amtes, häufiger Geschäfte und schwerer Rechts-Händel, wenig übrigen Stunden, besonders aber meist in seinem Gicht- oder Gedult-Bette zum

Zeit-Vertreib und Gemüths-Beruhigung geschrieben». Daß der «Arminius» nur als Freizeitbeschäftigung entstanden ist, gilt, in bürgerlichen Augen mindestens, als großer Vorzug. Noch ist der hauptamtliche Dichter als Tagelieb und Müßiggänger verschrien, und vom schmalsten Gedichtband bis zum voluminösen Roman findet man überall, wo bürgerliches Publikum erwartet wird, die eilige Versicherung, das Vorliegende sei nur die «Frucht süßer Neben-Stunden». Man darf in dieser Erklärung das bürgerliche Gegenstück zur ständischen Rechtfertigung für den Herrenleser sehen. Wer sich mit Poesie befaßt, gleichgültig welchen Stands er sei, verstößt gegen die Schicklichkeit. Der Adlige gefährdet damit seine Standesehre, der Bürger vertut seine kostbare Zeit. Weil Lohenstein Edelmann *und* städtischer Beamter ist, bedarf seine Schriftstellerei auch doppelter Rechtfertigung, und Wagner muß den Vorwurf der Würdelosigkeit so gut parieren wie den der Zeitverschwendung. Daher denn auch die Beteuerung, «daß er die kurtzen Jahre seines Lebens sowohl vor die Stadt, als diejenigen, die sich seinem Rath und Beystande anvertrauet, treulich und redlich gearbeitet, seine größte Lust in der Arbeit gesucht und genugsam gewiesen, ja sein Corpus Juris zeugen wird, daß er sowohl ein großer Rechts-Gelehrter und kluger Staats-Mann, als sinnreicher Poet gewesen, und daß man gar wohl in der einen Hand der Asträa Wag-Schale, in der andern aber auch des Apollo Leyer führen könne ...» Auch die Absicht des Autors ist hier gegenüber der «Aramena», wo sie nur leise angetönt wird, aufdringlicher herausgearbeitet. Sie ist weniger moralisch als lehrhaft. Der Roman möchte jungen Standespersonen «unter dem Zucker solcher Liebes-Beschreibungen auch eine Würtze nützlicher Künste und ernsthafter Staats-Sachen nach der Gewohn- und Beschaffenheit Deutschlands» vermitteln.

Der «Vorbericht» mündet in eine Widmung an Kaiser Leopold, den in der Hermannsgestalt verborgenen wahren Helden des Werks. Lohensteins eigene «Zuschrift» führt den allzulang vernachlässigten Arminius zur verdienten Erhöhung vor Friedrich III. von Brandenburg: «Arminius bleibt nun zweifels ohne in dem berühmten Berlin, dessen Verherrlichung einen August zum Beherrscher andeutet, unter die Helden aufgethrönet, in welchem Eur.Chur-Fürstl.Durchl.gleich Dero Erlauchtestem Herrn Vorfahr, weil von Adlern nur Adler gebohren werden, aller Welt zur Nachfolge lebhaftes Bild gleich der Sonne bey denen Persiern oder denen Sinesischen Königen mehr mit verdecktem Munde stillschweigend zu verwundern, als durch eine ohnmächtige Feder abzuzirckeln».

Die Girlanden der «Ehren-Gedichte» werden von den schlesischen Freunden gewunden: Hans Asmann von Abschatz, Hanns Casper von Lohenstein («Mir / Bruder / stehts nicht zu / des Bruders Ruhm erheben / Es wären Stoppeln nur / des Neides Gauckel-Spiel»), Christian Gryphius und Benjamin Neukirch. Wir zitieren aus der Vorstellung des «Kupfer-Tituls» von

Christian Gryphius, weil darin die ganze Weltliteratur vor dem Gefeierten in die Knie geht und weil das Beispiel nicht nur die Vermessenheit solcher Huldigungen zeigt, sondern auch verdeutlicht, wie barocker Ruhm immer nur auf Kosten anderer erreicht wird. Einen erhöhen heißt die andern erniedrigen; Ruhm heißt Sieg im Wettstreit der Dichter, der seit dem Altertum gestritten wird.

Laßt nur Cleopatren und Agrippinen kommen,
Stellt die Epicharis und Sophonisben vor;
Du hast dem Sophocles vorlängst den Preiß genommen,
Und Eschylus beseufzt, was er durch dich verlor;
Es will der Seneca dir mehr als willig weichen,
Corneille schämt sich nicht, bald hinter dir zu gehn:
Und Tasso denckt ihm nicht den Gipfel zu erreichen,
Auf welchem Lohenstein wird eingegraben stehn.
Doch ist es nicht allein mit Reimen ausgerichtet,
Arminius entdeckt die wahre Sieges-Bahn.
Schau! wie Heliodor sich gantz erschrocken flüchtet;
Schau! was Barclajus selbst und Scudery getan;
Schau! wie Marini starrt, wie Sidney sich entsetzet,
Und wie Biondi fast vor Neid zergehen wil.
Sie haben ja vorhin die kluge Welt ergötzet,
Jedweder sehnte sich nach ihrem Helden-Spiel:
Itzt aber ist es aus; du hast allein gesieget,
Du hast Italien und Engelland gezähmt,
Und Franckreich, das sich sonst nur an sich selbst vergnüget,
Zu aller Deutschen Trost, durch deine Schrift beschämt.
Unsterblich hoher Geist! wie sol dir Deutschland danken?
Das deiner Trefligkeit so hoch verbunden bleibt.
Dein Ruhm weiß außer dem fast nichts von Grentz' und Schrancken,
Weil ihn der Zeiten Ruff bis an die Wolcken treibt.
Vor diesem hätte man dir Tempel und Altäre,
Und Säulen von Porphyr und Jaspis aufgesetzt.
Man thät es auch noch itzt, wenn nicht die frembden Heere
Uns bis auf Blut und Marck durch Schwerdt und Brand geschätzt ...

Das Werk, «das aus der höfischen Stilspähre heraus am längsten und am weitesten gewirkt hat» (Hankamer), war die «Asiatische Banise» des Heinrich Anshelm von Zigler und Kliphausen. Sein Eingangsschmuck zerfällt in Widmungsalexandriner und eine vom Autor verfaßte, aber nicht signierte Vorrede an den «Nach Standes-Gebühr Geehrten Leser». Vom sichern Takt des «Aramena»-Vorspiels ist hier so wenig zu finden wie von den immer noch würdigen Heroisierungsversuchen der «Arminius»-Ausstattung. Die

ganze Prunkentfaltung des höfischen Zeremoniells ist auf den peinlichen Rest lakaienhafter Selbstverkleinerung zusammengeschmolzen. Zitternd und knieweich schleppt der Autor seine indianische Prinzessin vor den Kurfürstlich-Sächsischen Thron:

Es sencket sich mein knie vor Deinen altar hin.
Banise fleht: Laß sie durch gnädiges beschützen
Vor mißgunst sicher seyn. Ach lasse zum gewinn
Der augen gnaden-strahl auf mich, mich ärmste blitzen.
Schau nicht die würdigkeit des schlechten werckgens an,
Die unvollkommenheit hat solches auferzogen ...
Und also wirst DU nicht diß wenige verschmäh'n,
Was Dir Dein slave hier in demuth überreichet:
Weil große Printzen oft nur wasser hat vergnügt,
Das eine treue Hand geschöpfft. Ja selbst mein hertze,
Das mehr als diese schrift zu Deinen füßen liegt,
Zündt dieses Opfer an, als eine treue kertze,
Die nach vermögen wünscht, gleich andern, vor Dein Heil,
In Unterthänigkeit zu sterben und zu brennen,
Wird mir ein funcken nun von Deiner Huld zu theil:
So werd ich biß zur grufft mich unterthänigst nennen.
(Sign.)

Hier, wo jede echte Verbindung mit dem Widmungsempfänger fehlt, ist die Widmung weder Zeichen des Dankes noch Ausdruck der Ehrfurcht mehr, sondern lediglich Zudringlichkeit und Bettelei um den Schutz des großen Namens, der den Tadlern Respekt einflößen soll. Was von diesen gelehrt-höfischen Dichtern, die wie Zigler nicht in festem Hofamt stehen, aber doch vom Hof abhängig sind, an ersterbender Devotion gespendet wird, ist als Vorauszahlung für das sichere Geleit zu betrachten, das der fürstliche Name garantiert.

Zigler kann nicht mehr auf die unbedingte Gefolgschaft eines höfischen Kreises rechnen. Wie die frühen bürgerlichen Poeten ist er dem Leser auf Gnade und Ungnade ausgeliefert und naht Seiner Majestät dem Publikum mit fast ebenso untertänigen Bücklingen wie vorher dem sächsischen Prinzen. Während der Arminius-Vorredner sich geschickt zwischen Hof und Stadt durchschlängelte und beiden etwas brachte, verrät sich die Unsicherheit Ziglers schon in der vorsichtigen und ganz beziehungslosen Anrede des «Nach Standes-Gebühr Gehrten Lesers». Bei einem so formelhaften Gebilde wie der Vorrede ist oft das zuerst angeschlagene Thema für die Gesamthaltung aufschlußreich. Birken setzte mit der theoretischen Würdigung des Romans ein; Christian Wagner stellte sofort den Helden vor; Zigler, dem jedes Selbstvertrauen mangelt, beginnt mit der Captatio, die dann der eigent-

liche Tenor der ganzen Vorrede bleibt: «Endlich erkühnet sich meine Asiatische Banise, als eine unzeitige frucht seichter lippen, unter der presse hervor zu wagen, und sich auf dem schauplatz der schrift-eckeln welt vorzustellen; der angenehmen hoffnung lebende: daß ungeachtet vieler mißgünstigen ... welche nicht ermangeln werden, diese blätter durch alle praedicamenta durchzuziehen, sich dennoch viel honette gemüther finden werden, die dieses mein wohlmeynendes unterfangen mehr loben als schelten, und aus dem willen erkennen werden: was ich mir wünschte, in der that würrklich zu leisten». Die indianische Prinzessin verzichte gern auf eine Rezension in den «Acta Eruditorum», wenn ihr dadurch ein ungerechtes Urteil erspart bleibe. Sie sei ja auch gar nicht zum Streiten angezogen, «angesehen sie sich nur in einem schlechten teutschen Kleide, nicht aber im harnisch, wodurch sie einige begierde zu fechten andeuten möchte, vorstellt ...»

Auf eine Rechtfertigung des Romans läßt Zigler sich gar nicht ein. «Denen ungegründeten hassern aber der helden-schriften» rät er, etwas nach ihrem Geschmack zu lesen. Nur ja kein Streit, das scheint die Hauptsorge dieses Vorberichts zu sein. Für die Wahrheit der Erzählung sind die Quellen haftbar, nicht der Autor. «Des Styli und eingestreueten Barbarismi wegen», heißt es dann weiter, «werde ich verhoffentlich zu pardonniren seyn, wenn ich sage; daß ich hierinnen den eigentlichen end-zweck der Roman, die Teutsche sprache zu erheben, nicht so genau beobachtet habe: weil ich mich viel zu wenig erachtet, unserer werthen Mutter-Sprache den wenigsten zierath durch mich zu ertheilen ...» Er habe sich «durchgehends einer leichten und gewöhnlichen Redensart bedienen wollen». Den anspruchsvolleren Leser verweist er auf den «unvergleichlichen Arminius». Die Devise des Hosenbandordens «Honny soit qui mal y pense», die Zigler den «Momis und Zoilis» entgegenhält, zieht den Schlußstrich unter dieses merkwürdige Dokument dichterischen Kleinmuts, der in der Vorrede zu Gedichtbänden der Zeit wohl gang und gäbe war, in der Romanvorrede so aber kaum mehr anzutreffen ist.

DIE IDEALROMANE GRIMMELSHAUSENS

Eindeutig wird sich wohl nie ausmachen lassen, was Grimmelshausen eigentlich bewog, zweimal aus dem simplicianischen Diesseits auszubrechen und in die Idealwelt des stilisierten Romans hinüberzuwechseln. Vielleicht suchte er Erholung von den Kruditäten der «realistischen» Schreibart, vielleicht lockte der Ehrgeiz, seine Kräfte an einem Vorwurf zu messen, der

stofflich und formal seiner Natur entgegen war. Gewiß hat auch das schon oft genannte Erzählerbedürfnis nach Wirkung mitgespielt und ihn angetrieben, jene Leser zu erobern, die er selber einmal als «Zärtlinge» bezeichnete und deren Geschmack nach einem anmutigeren als dem simplicianischen «Stylo» verlangte.

Man darf außerdem nicht übersehen, daß es vielleicht für Grimmelshausen, aber noch keineswegs für einen volkstümlichen Dichter des 16. Jahrhunderts ungewöhnlich war, zwei bildungs- und standesmäßig so deutlich getrennte Leserschichten gleichzeitig zu bedienen. Der erste Teil von Valentin Schumanns «Nachtbüchlein» (1558/59), um nur ein Beispiel zu nennen, enthält neben gepfefferten Schwänken den Idealroman von «Christoffel und Feronica». Schumann bezeichnet ihn als «Hystoria» im Gegensatz zu den andern Erzählungen, die er «historien» oder «geschichten» nennt, doch wird diese Unterscheidung nicht konsequent durchgehalten. Der Wechsel der Stilebene war Schumann durchaus bewußt, sonst hätte er nicht vor der 22. Nummer, die den Roman bringt, den Leser erneut angerufen und eine neue Widmung vorausgeschickt. Sie ist, der zarteren Haltung des Werks entsprechend, an die Gattin des Nürnberger Buchhändlers Gabriel Heyn, dem er den ganzen ersten Teil zueignete, gerichtet, ein Zeichen, daß das Werk in erster Linie für Frauen gedacht war. Was aber den kleinen Roman am augenfälligsten aus den Schwänken heraushebt, ist das gereimte Argument, wo das Werk dem Leser zuruft: «Mein lieber leser, ließ mich! / Ein schöne history bin ich. / Darinn findstu glück und unglück, / Wie sich die zwey in allem stück / Stets wider einander streyten ...» In der «Hystoria» dürfen wie in der Tragödie nur Personen von Stand auftreten. Sie ist reine Liebesgeschichte. Hier allein wird Liebe geschildert; in den Schwänken findet nur Geschlechtliches statt. Die Handlung ist einsträhnig; die «Liebhabenden» werden «probiert», sie müssen ihre Standhaftigkeit bewiesen, aber noch ohne die repräsentativ-heroische Geste des Barockromans. Legende und Spätform des höfischen Epos verschmelzen hier zu einem Gebilde, das zur derben Schwankumgebung etwa im gleichen Verhältnis steht wie Grimmelshausens Idealromane zur simplicianischen Welt. Wieder erweist sich Grimmelshausen als der letzte Vertreter einer weit ins 16. Jahrhundert zurückreichenden Tradition. Seine stilisierten Werke deuten rückwärts und sind den Liebes-Hystorien Schumanns verwandter als dem gleichzeitigen Barockroman. Die Einzeluntersuchungen haben diesen Zusammenhang nicht scharf genug gesehen, und ihre Feststellung, daß sich Grimmelshausen in den Idealromanen herzlich um den höfischen Modestil bemühe, ohne ihn doch völlig verwirklichen zu können, wird dem Problem nur halb gerecht und bedarf der Ergänzung.

Uns interessiert der Niederschlag dieser Bemühung in den Vorreden. Hier, wo der Volksdichter dem Herrenleser gegenüber tritt, wird sich zeigen, ob

die Vorrede tatsächlich der präzise Gradmesser für das Verhältnis zwischen Autor und Publikum ist. Nach Grimmelshausen bietet die deutsche Literatur keine Gelegenheit mehr, am selben Autor gemeine und adlige Vorrede zu studieren. Für die Behandlung kommen vor allem die beiden Romane «Dietwald und Amelinde» (Frühjahr 1670) und «Proximus und Lymphida» (Herbst 1672) in Betracht. Der «Keusche Joseph» (Herbst 1666) steht seiner sprachlichen Haltung nach zwischen den Simpliciadern und den Idealromanen. Verglichen mit den simplicianischen Schriften ließe sich schon hier in der Art, wie der Eingang gegliedert ist, das barocke Vorbild erkennen. Neben der Vorrede «An den Leser», die die Quellen aufzählt und, was bei Grimmelshausen sonst nicht mehr vorkommt, die Veröffentlichung mit dem Wunsch «so wohl hoher als niederer Standespersonen» begründet, werden die Tadler in einem selbständigen Stück «Joseph an Momum und Zoilum» aufs Korn genommen. Auch der «Inhalt dieses Buchs» bildet einen Abschnitt für sich.

Es ist jedoch zweifelhaft, ob die Mehrgliedrigkeit des Eingangs, die ja keineswegs ein Monopol der Barockzeit war, bereits auf eine Annäherung an das höfische Vorbild schließen läßt. Noch einmal sei ans 16. Jahrhundert erinnert, dem ein doppelter und dreifacher Eingang durchaus geläufig war. Schumann mit seiner Prosavorrede, Widmung und Reimvorrede vor «Christoffel und Feronica» haben wir erwähnt. Ganz ähnlich sind die meisten Schwanksammlungen aufgemacht. In Murners «Schelmenzunft» spricht zuerst der Autor, dann die Zunft selber: «Ein voredt der zunft». In Fischarts «Eulenspiegel» wendet sich «der Eulenspiegel zum Leser» (Vers), dann der Autor an die Leser: «Ein Abredt an die Schalcksklügler ...» (Prosa), schließlich noch der Autor an sein Werk: «Vorrede auff den Eulenspiegel» (Vers).

Dietwald und Amelinde

Schon der vollständige Titel «Dietwalds und Amelinden anmuthige Lieb- und Leidsbeschreibung, Sammt erster Vergrößerung des Weltberühmten Königreichs Franckreich» deutet an, was den Leser des Romans so unbefriedigt läßt, daß Handlung und historischer Hintergrund sich nirgends richtig durchdringen. Die Historie ist für Grimmelshausen das entscheidende Merkmal des Idealromans. In seinen Augen adelt die Vergangenheit den Stoff und feigt ihn gegen den Verdacht des Realismus. Was in der Völkerwanderungszeit spielt, ist von vornherein ideal und kann durch keine noch so häufigen Durchbrüche des individuellen Stils mehr gefährdet werden.

Viel deutlicher noch als der Text fällt das Vorwerk in simplicianische und höfische Sphäre auseinander. Grimmelshausen strebt eine herrschaftliche Einleitungsgarnitur an. Da die Widmung für den höfischen Roman obligatorisch ist, unerläßlicher mindestens als die Vorrede, die allerdings nur

in seltenen Fällen fehlt, ersetzt er die Zueignung an die Leser durch eine solche an seinen ehemaligen Herrn Philipp Hannibal von Schauenburg. Diese Widmung ist ein Panegyrikus weniger auf den Gönner als auf dessen Familie, deren Ursprung ins Römische Altertum zurückverlegt wird. Sie stamme, so heißt es, aus dem «edelen Römischen Haus der Vitellier, deren einer den Jüdischen Hohen-Priester Caipham abzusetzen und Pilatum ins Elend zu schicken die Ehr gehabt ...» Grimmelshausen kommt damit einem vielfach bezeugten Bedürfnis des barocken Menschen entgegen, die eigne Familie ins Mythische zu heben und sich vor der «reißenden Zeit» in den Schatten lückenloser, bis in die heroische Frühzeit hinaufreichender Stammbäume zu flüchten. Verglichen mit den prunkvollen Verherrlichungen eines Lohenstein oder den unterwürfigen eines Zigler wirkt diese Widmung bescheiden und in der Diktion fast treuherzig. Der Abstand zum «Patron» ist respektvoll, aber nirgends devot. Es fällt auf, daß zwischen Gönner und Werk nur eine lose, rein chronologische Verbindung geschaffen wird: Man wisse nicht mehr, «wann diß alte Römische Geschlecht anfänglich aus Italia in Teutschland kommen; Weil aber hingegen aus vielen Umständen vermuthlich, daß solches zu des ersten Christlichen Königs in Franckreich Clodovei Magni Zeiten, oder kurtz hernach geschehen sein müsse ... diese meine zusammengetragene zwar Alt Fränckisch, doch warhaffte und curiose Geschichten aber sich eben zu denselbigen Zeiten auch zugetragen; als habe zu Bezeugung meiner getreuen Affection und danckbarlicher Erkandtnus deren von E. H. A. Gestr. und wohltermeltem Hause Schauenburg vielfaltig empfangener Gnaden und Gutthaten, E. H. A. Gestr. und dero jungen Herrn Söhnen, dieses Wercklein hiemit gehorsamlich zuschreiben und übergeben wollen ...» Höfischer Sitte gemäß hätte er den Herrn von Schauenburg mit dem Liebespaar bekannt machen und allenfalls die Tugenden des Gönners in denen des Helden abspiegeln müssen. Höfischer Sitte gemäß hätte er die Beiden ferner dem gnädigen Schutz des Herrn empfehlen müssen. Statt dessen vermeidet er jeden genaueren Hinweis auf das Werk, erwähnt nicht einmal den Titel, so daß die Zuschrift vor irgend einem andern Buch stehen könnte, zumal sie den Eindruck erweckt, es handle sich nicht um eine, sondern um mehrere Geschichten. Die Schlußwendung, die die vertraute Beziehung zum Widmungsempfänger verrät, ist höfisch vollends unmöglich. So eignet das 16. Jahrhundert zu, Montanus etwa oder vor allem Wickram, dessen «Knabenspiegel» und «Sieben Hauptlaster» ja besonders für die Söhne des Gönners geschrieben sind. Nie aber dürfte sich ein höfischer Autor in so familiäre Nähe getrauen.

Volkstümlich-Simplicianisches bricht übrigens schon mit der im Untertitel getroffenen Publikumsauswahl ein: «Gottseeligen erbaulich, Curiosen lustig, Historicis annehmlich, Betrübten tröstlich, Verliebten erfreulich, Politicis nützlich und der Jugend ohnärgerlich zu lesen».

Man kennt diese Formel aus der «Zugab des Autors» zur «Courasche», aus den «Privilegien und Freyheiten» und noch umfassender aus der «Dedication» des jungen Simplicius vor dem «Ewigwährenden Kalender». Auch sie ist dem vorigen Jahrhundert eigentümlich und reicht bis in die mittelalterlichen Verserzählungen zurück. So wählt etwa Schumann aus: «So seind in disem andern Thayl des büchleins auch historien, welche mögen lesen fürsten, graffen, freyen, ritter und knechte, auch mann und weyb, kauffleüt und handwercks süne, auch sonst ledige gesellen, dergleichen auch töchter, junckfrawen, auch megdt, die handlen und wandlen, die etwas lernen oder dienen wöllen oder dienen müssen, auch die haußleüt jung und alt künden aus solchen historien vil gutter stücklein klauben ...» (Nachtbüchlein Ander Theil.)

Noch eingehender umschreibt Johannes Pauli, was für Leser er seinem «Schimpf und Ernst» wünscht: «Damit die geistlichen Kinder in den beschloßnen klöstern etwa zu lesen haben, darin sie zuo zeiten iren geist mögen erlöstigen und ruowen, wan man nit alwegen in einer strengckheit bleiben mag. Und auch die uff den schlössern und bergen wonen und geil sein, erschrockenliche und ernstliche ding finden, da von sie gebessert werden. Auch das die predicanten exempel haben, die schlefferlichen menschen zu erwecken und lustig zu hören machen, auch das sie osterspil haben zu ostern ...»

Für den höfischen Roman dagegen liegt in der Gattung selbst die Publikumsauswahl. Innerhalb des Hofes läßt sich nicht mehr sieben. Will man ein Buch als Damenlektüre kennzeichnen, so widmet man es einer hohen Frau oder wie Anton Ulrich seine «Octavia» der «Hochlöblichen Nymphen Gesellschaft des Donau-Strandes in Österreich». Schäferromane wie Harsdörffers «Diana»-Bearbeitung richten die Zuschrift «An die löblichen Teutschen Hirten des Rheins, der Donau und der Elbe». Die «Arminius»-Vorrede erklärt abweisend, aber ohne sich auf den Hof allein zu verpflichten, das Werk sei «bloß zu obgemeldter vornehmer Personen und guter Freunde Gefallen und Vergnügung» geschrieben. Erst die zweite Ausgabe läßt sich dann, wohl durch den Erfolg der ersten bewogen, zu einer Publikumsauswahl herab. Zesens «Adriatische Rosemund», die auch in der Eingangshaltung wenig Höfisches an sich hat und sich stark dem individual-schäferlichen Typus nähert, möchte lieber von der Jugend als vom Alter gelesen werden: «Es ist weder einem Deutschen nachteilig, noch einem Kristen zur sünde zu rächnen, wan er sich mit einer keuschen libbesbeschreibung belustiget; aber solches alles zu gewüsser zeit. Das feuer der blühenden Jugend erräget ofter-mahls sehr ahrtige gedanken, di zwar ihr, aber keinem greisen, dessen feuer schohn verloschen ist, wohl-anständig sein, wohnnach einem jünglinge verlanget, dafür trägt ein alter grau-bahrt schäu und ekel. Es wül ihm auch nicht gebühren, seine gedanken so weit von

den gräbern ab zu länken ...» Grimmelshausen kennt für seine Liebesgeschichten keine solchen Bedenken. «Proximus und Lympida» sind laut der Publikumsauswahl, die im übrigen mit der vor «Dietwald und Amelinde» fast wörtlich übereinstimmt, «Vornehmlich den vorhandenen Alten und Jungen, Eltern und Kindern etc. an Tag gegeben ...»

Ein weiterer, nun aber ausgesprochen simplicianischer Einbruch erfolgt mit den Huldigungsgedichten. Der Stilwechsel ist umso auffälliger, als sich Grimmelshausen gerade hier von der volkstümlichen Tradition freimacht – wenigstens ließ sich bei keinem der angeführten Prosaisten auch nur eine Spur von Widmungspoesie nachweisen – und eindeutig dem höfischen Vorgeschnörkel zustrebt. Beiden Romanen gehen je zwei Gedichte voraus. Dem «Dietwald» das erwähnte «Sonnett» Sylvanders (vgl. S. 59):

Der Grimmelshauser mag sich wie auch bey den Alten
der alte Protheus thät in mancherley Gestalten
verändern wie Er will / so wirdt er doch erkandt.
an seiner Feder hier / an seiner treuen Hand /
Er schreibe was er woll / von schlecht- von hohen Sachen /
von Schimpff / von Ernst / von Schwäncken die zu lachen machen;
von Simplicissimo / der Meuder und dem Knan /
von der Courage alt / von Weibern oder Mann /
vom Frieden oder Krieg / von Bauren und Soldaten /
von Änderung eines Staats / von Lieb von Helden-Thaten /
so blickt doch klar herfür / daß er nur Fleiß ankehr
wie er mit Lust und Nutz den Weg zur Tugend lehr.

Daran schließt sich ein «Glückwünschender Zuruff An den unvergleichlichen Herrn Joh. Christoff von Grimmelshausen/ über Dietwalds und Amelinden vortreffliche Liebs und Leids-Beschreibung». Als Verfasser zeichnet Urban von Wurmbsknick auf Sturmdorff.

Kein Zweifel, Grimmelshausen hat diese Huldigungen selbst verfaßt. Auch ohne stilistische Analyse hört man jenen eigenen Ton, der von den Titelkupfer-Versen her vertraut ist. Dann deuten auch die vielen Hinweise auf veröffentlichte, zum Teil aber noch unveröffentlichte simplicianische Werke darauf hin – Hinweise übrigens, die die höfische Stimmung ebenfalls empfindlich stören. Der «Glückwünschende Zuruff» stimmt außerdem metrisch genau mit den Dedikationsstrophen vor dem «Ewigwährenden Kalender» überein (Trochäische Achtheber; Mittelzäsur). Schließlich ist auch der Name des Panegyrikers unverkennbar simplicianisch.

Außer der politischen «Ratio Status» sind die Idealromane die einzigen Werke, die Grimmelshausen mit seinem wahren Namen zeichnet. Eine dedizierte Schrift duldet keine Mystifikation. Aber nicht einmal hier kann er das Spiel mit den Masken lassen. Weil er sich als Autor enthüllen muß, will er

sich wenigstens als Dedikationsdichter hinter die Sylvander, Pericles und Urban verstecken. Gewiß, unter dem wahren Namen hätte er nicht seinem eignen «Opo und dessen Autori zu Ehren» schreiben können, aber die Atmosphäre des Höfischen hätte sich ja auch auf anderm Weg, etwa durch ein paar Strophen auf das Liebespaar oder durch eine gereimte Rede der Helden, schaffen lassen. Das Huldigungspoem ist nicht unumgängliche Bedingung des Barockeingangs. Für Grimmelshausen jedoch gehört es dazu wie die Widmung.

Der Fall steht in der deutschen Literaturgeschichte einzig da. Ein Dichter will sein Werk wenigstens äußerlich durch ein paar «Ehren-Gedichte» dem Prunk barocker Ausstattung angleichen und findet niemanden oder will niemanden finden, der sie ihm schriebe. Man denkt an den Prolog des «Don Quixote», wo Cervantes seinem Freunde klagt, er habe keine Sonette von adligen Leuten vors Buch zu stellen, aber dafür bloß ausgelacht wird und den Rat erhält, das Fehlende doch selbst zu liefern. Man denkt aber auch an «Momi placat». Wie Grimmelshausen dort in täuschend genauer Maske als sein eigener Tadler auftrat, so schlüpft er hier in die Rolle des Verehrers. Eines Verehrers freilich, der die eignen literarischen Ambitionen ins Lächerliche zieht. Die Selbstverhimmelung des «Zuruffs» ist eine einzige Parodie auf den Hofstil, ein Augenzwinkern des «alten Protheus» zum simplicianischen Leser hinüber, mit dem er sich im Einverständnis weiß. Ja, die Vermutung drängt sich auf, der reife Dichter habe hier eine vom Ehrgeiz diktierte Jugendsünde persiflieren wollen.

Im übrigen hat der «Glückwünschende Zuruff» noch weniger Werkbeziehung als die Widmung an den Schauenburger. Von vierundsechzig Versen gehen nur vier auf den Roman; die restlichen singen den Ruhm des «Simplicissimus» und seines Autors. Wir zitieren die üppigsten Partien, weil der «Zuruff» zusammen mit «Momi placat» eines der erstaunlichsten Dokumente in der Geschichte des dichterischen Selbstporträts darstellt – besser spräche man von Selbstkarikatur, denn wo sich Grimmelshausen zeichnet, erscheint das Bild verzerrt: in «Momi placat» herunter-, im «Zuruff» hinaufkarikiert –, und weil er zugleich ein kostbares Zeugnis für Grimmelshausens Humor ist:

So recht / Herr von Grimmelshausen! so kan man unsterblich seyn /
So kan man ein Lob erjagen / und mit Ehren gehn herein.
So wird ihn (ich heuchle nicht!) Fama zu den Sternen tragen /
Und sein herrlich Lob Gerücht diesem gantzen Runde sagen.
Es hat warlich was er schreibet alles / alles Händ und Fuß /
Mein Hertz mir vor Freuden lachet / wann ich seine Sachen ließ,
... Der den Simplicem gemachet ist fürwar ein kluger Kopff /
Obsim Obenhin-Betrachten gleich nicht merckt manch tummer Tropff...

Aber wo gerath ich hin? Edler Herr von Grimmelshausen!
 Mich deucht ich hör seine Wort stets in meinen Ohren sausen:
 Was ich an das Tag-Licht bringe geschieht zu des Nechsten Nutz /
 Zu der bösen Welt Aufdeckung und dem tollen Neid zu Trutz /
 Der mag rasen immerhin / und mich als ein Hund anbellen /
 Auch vor Zorn und grimmer Wuht als Gifft-saußend aufgeschwellen /
 Wird ich doch nicht unterlassen anzusetzen meinen Kiel /
 Nur zu Lieb der edlen Warheit / ob ich gleich gewinn nicht viel.
 Diese Resolution / sollte sie mir nicht gefallen?
 Ja, Herr Grimmelshausen! ja / ich lob ihn vor andern allen /
 die auf diese Schreibens-weise auch vor ihme sich gelegt /
 Derer jeder Ruhm und Ehre auch darvon rechtmäßig trägt.
 Er bleib steiff und fest bey dem / das er sich hat vorgenommen /
 Und laß ein und ander Werck ferner an das Tag-Licht kommen.
 Seine Lieb- und Leids Beschreibung ist doch trefflich aufgesetzt /
 dadurch manche kluge Sinnen werden werden reich ergötzt.
 O wie wird sein edler Nam auch durch diß Buch sich erschwingen /
 Und bey dem gelehrten Volck aus der Massen wol erklingen?
 Mit höchstgierigem Verlangen wart ich was Courage sagt /
 Ob sie noch führt schlimmes Leben und nach Frömmigkeit nicht
 fragt.
 Wie sich Springinsfeld anläßt / ob er seye frömmere worden /
 Oder sich noch wie zuvor aufhält in dem schlimmen Orden.
 Seinen trefflichen Calender möcht ich sehen gerne bald /
 Er entzieh ihn uns nicht länger / sondern treib an mit Gewalt
 Daß er ehist werd gedruckt. Ich wünsch ihm / mein Herr / indessen
 Alles reiche Wolergehen / er bleib meiner unvergessen ...
 Wol! Herr Grimmelshausen sey lange Jahre reich beglücket /
 Und werd hier von jedermann hold und liebwerth angeblicket.

Proximus und Lympida

In «Des Durchleuchtigsten Printzen Proximi und seiner ohnvergleichlichen
 Lympidae Liebs-Geschicht-Erzählung» ist Grimmelshausen dem Typus des
 barocken Vorredenapparats um ein Stück näher gekommen. Das drückt
 sich schon in der Widmung aus, die zwar immer noch schlicht, aber ver-
 glichen mit der an den Schauenburger doch wesentlich eleganter gehalten
 ist. Sie richtet sich an das Fräulein von Fleckenstein, ein etwa 18jähriges
 Enkelkind Hans Reinhardts von Schauenburg. Hier sieht man Grimmelshausen,
 wie er in der ehrerbietigen Haltung des Dedikanten seine Helden
 dem gnädigen Fräulein zur höfischen Antrittsvisite vorführt:

«Gnädiges Fräulin usw. Ob ich gleich eine Ohnmöglichkeit sehe / die von dero Herrn Vattern vielfältig empfangende Gnaden / nach meiner Schuldigkeit hinwiederum völlig zu verdienen / so will mir dennoch gebühren / dieselbe auff's wenigst danckbarlich zu erkennen und Fleiß anzulegen / solche nach den Kräften meines geringen Vermögen zu beschulden; der gute Will wäre da / wann schon die Werck schlecht folgen. Gegenwertige Lypida erscheint beydes zu bezeugen: und mich zu entschuldigen / daß ich mich vor den zarten Ohren eines aller-tugend-vollen Frauenzimmers / eine Liebs-Geschicht zu erzehlen / erkühne; welche Frechheit auch anderer Gestalt billich straffbar geachtet würde: Aber / diese Gottseelig-verliebte ist verhoffentlich also beschaffen / daß auch die allergeistlichst-gesinnte / so wol zu ihrer selbst eigenen bessern Aufferbauung; als ohne einige Verletzung ihrer andächtigen und keuschen Hertzen mit Ihro und ihrem Proximo sicherlich umbgehen und conversiren mögen: gehorsamlich bittend / Euer Gnaden belieben sie mit gnädigen Augen anzusehen und aufzunehmen ...»

Wiederum ist also persönliche Dankbarkeit und nicht Spekulation auf einen adligen Namen Anlaß der Widmung. Zum erstenmal seit dem «Satyrischen Pilgram» erscheinen hier wieder Captatiowendungen: «Nach den Kräften meines geringen Vermögen», «der gute Will wär da / wann schon die Werck schlecht folgen». Aber wie wenig vergibt sich Grimmelshausen darin! Er leistet die schuldige Höflichkeit, weiter nichts. Neben dem Kotau Ziglers wirkt seine Demutsformel wie eine leichte Kopfneigung. Die Heldin soll den Dichter bei der Leserin entschuldigen, daß er sich der verrufenen Gattung der Liebesgeschichte ergeben hat. Was diese Gattung in Verruf brachte, darüber läßt das Gedicht Sylvanders, das auch hier der Widmung folgt, keinen Zweifel: es ist der Amadisroman, jene einst in Adelskreisen viel bewunderte Rittergeschichte aus Frankreich, ursprünglich aus Spanien, deren erste deutsche Übersetzung 1569 vom Herzog Christian von Württemberg angeregt wurde. Zu Grimmelshausens Zeit war der Amadis bereits ins Volksbuchpublikum abgesunken, das ihn vor allem seiner berühmten erotischen Szenen wegen las, wie ja auch die Courasche bekennt, das «ansteckend Gifft» in sich gesogen zu haben. Die durch den Amadis verfemte Gattung zu rehabilitieren, seine abenteuerliche Fabelwelt durch Historie und Wahrscheinlichkeit, seine Galanterie durch Tugend zu ersetzen, gehörte zu den Hauptzielen des höfischen Romans.

Hinweg nun! Amadis / und deines gleichen Grillen /
Mit denen sich bisher pflegt schädlich anzufüllen /
Das junge Freyer-Volck: wann es die Aufschnitt laß
Von großer Zauberey und seiner selbst vergaß ...
Wann es die Löffeley der Irrenden erwog
Und das ansteckend Gifft unwissend in sich sog ...

Der Grimmelshäuser gibt / O Keusch-verliebtes Hertz!
 Hier gantz ein ander Buch / dardurch dein Liebes-Schmerz
 Gelindert werden kan. Lehrt wie du dich solst schicken
 Zu lieben ohne Schad / biß daß dich mög erquickern
 Der / so die Lieb verhängt / der so auch selbstn liebt /
 Und jedem nach seim Maß / der Lieb Belohnung giebt ...

Wie schon die Widmung nimmt hier auch die Alexandriner-Huldigung ausführlicher als beim «Dietwald» auf das vorliegende Werk Bezug. Dort zeichnete Sylvander nur allgemein das Bild des Dichters, hier wächst aus der Amadis-Polemik unversehens eine kleine Vorrede heraus, die den Grundgedanken des Werks profiliert. Sie setzt genau in der zweiten Hälfte des Gedichts ein, wo sich Sylvander mit dem schönen Gruß ans «Keusch-verliebte Hertz» des Lesers wendet.

Getreu dem im «Dietwald» gewählten Schema Widmung–Huldigung–Zuruf bringt Grimmelshausen im «Kurtzen Zuruff an den Grimmelshäuser / wegen der Liebesgeschichte Proximi und Lypidae» sein eignes Lebehoch aus, diesmal nicht mehr in Trochäen, sondern in Zesens modisch dahintänzelnden Daktylen. Er legt sie einem imaginären Leser namens Pericles in den Mund, der soeben das Buch erhalten hat und nun, beglückt und überwältigt von der Fruchtbarkeit der Grimmelshausenschen Feder, sich nach dem Motiv dieser neuesten Veröffentlichung erkundigt:

Was bringt er uns wieder vor alte Geschichten?
 Was zeigt er uns aber vor neue Einfäll?
 Will er nach der Tugend die Sitten einrichten?
 Derselben beyfügen die Lieb zum Gesell?
 Oder vielleicht die Verleumbder nur trutzen?
 Den Momum, Zoilum, den wütenden Hauff?
 Er thu / was er will / es geschieht uns zum Nutzen /
 Er lasse der Feder nur kühnlich ihrn Lauff;
 Den Momum, Zoilum fort tadeln und neiden /
 Sein Liebsgeschichte wird doch hoch werden beliebt /
 Bey denen / die gerne die Laster vermeiden /
 Bey dem / so der Tugend und Lieb sich ergibt.
 Er lasse sie beyde nur immerhin toben /
 Sie thun sich doch sonstn umb bessers nicht um:
 Hingegen so werden ihn andere loben /
 Sein Schriften becrönen mit ewigem Ruhm.

Hält man die ähnlich lautende Momus-Stelle im «Zuruff» zum «Dietwald» daneben, so läßt sich sagen, daß im Idealroman der Kritiker noch einmal in jener dämonischen Fratze erscheint, in der er schon im Erstling aufgetreten

ist, zur Zwangsvorstellung verzerrt. Es liegt etwas von Verfolgungswahn in der Art, wie Grimmelshausen seinen Schreibtisch von Neidern und Widersachern umstellt sieht, die ihm buchstäblich mit Teufelskraft die Feder aus den Händen reißen wollen und ihn so ständig unter Druck halten, daß er schon ihnen zum Trotz weiterschreiben muß. Die Trotzhaltung in «Momi placat» haben wir einesteils seiner polemischen Natur, andernteils der innern Unsicherheit des Anfängers zugeschrieben. Auch im Idealroman hat sich ja Grimmelshausen nicht heimisch gefühlt; er hat ihn nicht nur «denen Momis und Zoilis», sondern auch sich selber abringen müssen, und die kläffende Meute wird ihn wohl nicht nur von außen bedrängt haben. In der simplicianischen Welt dagegen, wo er zuhause war, sieht auch der Neider gutmütiger aus, und die Auseinandersetzung mit ihm beschränkt sich auf das Vorredenübliche.

Was den «Proximus»-Huldigungen, verglichen mit den Gedichten vor dem «Dietwald», ein so viel echteres Barockgepräge gibt, ist die Abwesenheit aller Anspielungen auf simplicianische Schriften. Es sieht zunächst so aus, als halte sich Grimmelshausen hier ganz bewußt zurück, um seinem Eingang wenigstens eine gewisse höfische Würde zu sichern, und rede lieber wie andere Barockvorredner vom Amadis als von eigenen «Sachen». Die Tatsache, daß Simplicianisches hier mit keinem Wort erwähnt wird, läßt aber auch eine rein buchhändlerische Erklärung zu.

Dem «Dietwald», der im Frühjahr 1670 bei Felsecker erschien, sollte die allgemeine Simplicissimus-Konjunktur zugute kommen. Grimmelshausen kannte seine Leser und wußte, daß sie für diese langweilige Erzählung nur schwer zu haben waren. Darum rührt er – vielleicht auf Felseckers Wunsch – in «Sonnett» und «Zuruff» die simplicianische Werbetrommel so laut, daß das angepriesene Werk selbst darüber fast vergessen wird. Zugleich sollte sich der «Simplicissimus» mit jenen Reklamehuldigungen Zutritt zu den «feineren Kreisen» des Landadels verschaffen. Höfisches und simplicianisches Publikum begegnen sich in den «Dietwald»-Gedichten.

«Proximus» dagegen ist, wie Koschlig feststellte, das erste Werk Grimmelshausens, das laut Meßkatalog beim Straßburger Verleger Dollhopf herauskam (daß tatsächlich schon das «Ratstübel», das wahrscheinlich den Bruch mit Felsecker auslöste, ein paar Monate vorher bei Dollhopf erschien, hat Koschlig durch einen interessanten typographischen Vergleich der beiden Werke nachgewiesen). Zu einem Hinweis auf die Schriften des Felsecker-Verlags bestand vorerst weder für den Autor noch viel weniger für den neuen Verleger ein Anlaß. Rätselhaft bleibt nur, warum in den Gedichten des Sylvander und Pericles jeder Fingerzeig auf das «Ratstübel» fehlt, das im Sommer, und auf das «Vogelnest I», das ungefähr gleichzeitig mit «Proximus» im Herbst 1672 bei Dollhopf erschien. Da sich Dollhopf im Meßkatalog bloß für «Proximus» und dann erst wieder 1675 für «Vogelnest

II» als Verleger bekennt, liegt die Vermutung nahe, daß man vorläufig die neue Herkunft der simplicianischen Schriften vertuschen wollte, aus Gründen, die wohl mit der plötzlichen Abkehr von Felsecker zusammenhängen, und darum auf jede Reklame in den «Proximus»-Huldigungen verzichtete.

Im Gegensatz zum «Dietwald» ist dem «Proximus» eine Vorrede beigegeben, die sich durch Länge und Thema von allen simplicianischen Einleitungen deutlich abhebt. Grimmelshausen liefert darin einen geschichtlichen Überblick über die Epoche, in der sein Werk handelt, die Jahre 570 bis 650. Geschichtlich allerdings im strengen Wortsinn des Barock. Jener Schauplatz voller «Leichen, Bilder, Cronen, Zepter, Schwerdter», von dem die «Ewigkeit» in Gryphius' «Catharina von Georgien» redet, wird hier vor dem Leser beschworen und ihm am gräßlichen Durcheinander der Vergangenheit, «da alles beysammen und über einem hauffen ist», das Dennoch göttlicher Ordnung vordemonstriert:

«Die wunderbarliche Zeit von Anno Christi 570 biß uff Anno 560 darinnen sich diese unsere libliche Histori unter Regierung der Käyser Maritii Phocae, und Heraclii zugetragen / ist so seltzam und veränderlich, daß sie billich durch glaubwürdiger Geschicht-Schreiber hinterlassener Bücher wegen so vielerhand ... Begebenheiten / die sich darinnen ... ereignet haben / der Posterität so merckwürdig und berühmt vor Augen gestellt wird / als immermehr ein Seculum, das die Menschen seit der allgemeinen Sprach-Verwirrung belebet ...»

«Wunderbarlich war diese Zeit zu nennen / dieweil sich in derselben viel großen Wunder zugetragen und begeben haben: als da vornehmlich seynd / daß Anno 570 in Engelland die Bäum brandten / als solten sie zu Aschen verfallen / und ihnen doch nichts widerfuhre»; in Candelberg habe ein Kind im Mutterleib gelacht, als die Mutter in Kindsnöten gewesen. Im selben Jahr regnete es in Italien Blut, Kriegsheere stritten in den Lüften. 577 kalbt eine Kuh ein Stierlein mit zwei Köpfen. Es folgt ein Erdbeben in Antiochia, eine Tiberüberschwemmung in Rom und anschließend die Erscheinung eines Drachen mit Hunger und Heuschrecken im Gefolge. In Konstantinopel wird eine «wunderbarliche abscheuliche Mißgeburt, ja gleichsam ein Greuel von menschlicher Art geboren.» Kurz zuvor sind zwei Kinder, das eine mit zwei Köpfen, das andere mit vier Füßen zur Welt gekommen. «Merckwürdig ist diese achzigjährige Zeit, weil in derselben so viel Käyserliche und Königliche Personen durch gewaltsame Töde den Weg in jene Welt nehmen müssen. Die Käyser Mauriteus und Phocas wurden nacheinander von ihren Nachfolgern erwürgt / und Constantinus, Heraclii Sohn / mit Gifft hingerichtet / Heraclonas sein Stiefbruder aber / mit gestümler Nase ins Elend geschickt; Kündemund, der Gepider König / ward von Albig, dem Langobarder hingericht / und dieser hinwieder von seinem Weib Rosemund / Jehesen Tochter. Horsmida, der Perser König ward von

den Seinigen geblendet / und folgend von seinem eigenen Sohn Cosdroe vollends getötet ...»

Man glaubt, in eines der phantastischen Raritätenkabinette geraten zu sein, wie sie die polyhistorische Sammelwut des Zeitalters vor allem in Deutschland hervorgebracht hatte. Dem Barockmenschen geschieht nichts Neues unter der Sonne. Alles ist schon einmal dagewesen. «Geschichtliches kann nicht als Originales und Individuelles erscheinen. Der stoffhungrige Wille, der nun aber in der Geschichte doch etwas Neues entdecken möchte, kann dieses schließlich nur im Erstaunlichen und Exotischen finden, erst in ihren Ausgeburten glaubt er der Natur wie der Geschichte auf die Spur zu kommen...» So präsentiert sich das «Wunderbarliche» bei Lohenstein. Grimmelshausen gibt für sein Arsenal der Mißgeburten und Katastrophen, die hier ganz aus der Jahrmarkts- und Kalenderperspektive gesehen sind, eine schlichtere Begründung:

«... Dieses vorgehende nun / mein hochgeehrter / großgünstiger / hertzgeliebter Leser / habe ich von dessentwegen erzehlet / damit derselbe aus der nachfolgenden Histori desto klärer sehe und behertzige / daß dannoch der Allmächtige Gott die seinige / die ihn lieben ... es gehe auch so bund über Eck in der Welt her / als es immer wolle ... wunderbarlicher weiß erhalte ... und endlich nach ihrer Beständigkeit / gleichsam wie durch das Feuer probiert und geläutert / durch die Wellen des ungestümmen Meers dieser Welt / zu dem verlangten sicheren Gestad der ewigen Seeligkeit glücklich anlände. Seine unendliche Güte und grundlose Barmhertzigkeit geruhe väterlich / uns seine Gnad zu verleyhen / daß wir die Segel der bereits genugsam empfangenen Göttlichen Gaben dermaßen begierlich und fleißig aufspannen / ... zumahlen das Ruder unserer Seelen Kräfte / mit guter gesunder Vernunft also regieret / daß wir auch daselbst / an dem erwünschten Port des Himmlischen Vatterlands erfreulich anlangen mögen. Amen!»

Neben der theologischen Deutung, die Grimmelshausen vorträgt, drängt sich die andere auf, daß nämlich der Katalog des Wunderbaren der Glaubwürdigkeit der Erzählung nachhelfen oder besser ihre Unwahrscheinlichkeit rechtfertigen soll. Nur vor diesem wundergesättigten Hintergrund hat die in Grimmelshausens Augen schier übermenschliche Keuschheit und Beständigkeit der Liebenden Aussicht geglaubt zu werden, denn einzig auf diesem Hintergrund war sie möglich. Darüber hinaus will die Vorrede ganz allgemein den Leser auf die «Zeitstimmung» vorbereiten; sie erfüllt damit eine Aufgabe, die im «Dietwald» noch von der Widmung geleistet wurde.

Man sieht, das simplicianische Element ist hier fast völlig gebändigt. Die Vorrede sucht nirgends mehr Kontakt mit dem Leser als unbedingt nötig, sie greift ihn nirgends an, sie bringt ihn nirgends zum Lachen, ohne Begrüßung, ohne Lebewohl verkehrt sie mit ihm in dritter Person. Überall

spürt man die Anstrengung Grimmelshausens, den ernsthaften «stylum» zu halten, besonders eindrucksvoll dort, wo er sich in der Seefahrermetaphorik der Erbauungsliteratur versucht («die Wellen des ungestümmen Meers dieser Welt», «das verlangte sichere Gestad der ewigen Seeligkeit», «die Segel der ... göttlichen Gaben», «das Ruder unserer Seelen Kräfte»). Der Versuch ist gut gemeint, aber kaum geglückt. Der ganze Passus wirkt gewollt und unecht und läßt sich etwa jenen sentimental Entgleisungen Gotthelfs vergleichen, die Th. Salfinger als dessen «Sonntagsstil» charakterisierte. Nur hie und da taucht zwischen den gespreizten Perioden das Simplexgesicht für einen Augenblick auf: wenn er mit schauerlichem Behagen die Mißgeburten aufzählt oder von den «allerberühmtesten Unglücksstifterinnen und Ehebrecherischen Königsmörderinnen, so jemahls die liebe Sonne beschienen», schreibt oder von der Welt sagt, es gehe «bünd über Eck» darin her.

Halten wir abschließend die Hauptunterschiede zur simplicianischen Vorrede fest. Da kein «lustiger Stylus» zu verteidigen ist, fehlt die moralische Rechtfertigung. An ihre Stelle tritt eine verkappte Wahrheitsbeteuerung. Die Absicht ist zwar auch hier noch lehr- und exemplarhaft, aber nicht trotz dem «stylus», sondern durch ihn. Außerdem wird die Absicht viel weniger aufdringlich vorgetragen. Grimmelshausen erzählt hier mehr den Frommen zum Trost als den Sündern zur Buße. Nicht Umkehr fordert er, sondern Nachfolge.

Das hängt mit dem Stoff und dadurch mit dem neuen herrschaftlichen Leserkreis zusammen. Nicht mehr für die Simplicissimi in aller Welt schreibt er, sondern für das «keuschverliebte Herz». Diesem Leser darf er kein Du antragen; die Beziehung muß distanziert bleiben.

Von sich selber sollte der höfische Autor überhaupt nicht reden. Was über seine Person mitzuteilen ist, gehört in die von Freunden gestifteten Huldigungen. Grimmelshausen fehlen diese literarischen Helfershelfer: er muß sich den Tusch selber blasen. Gerade diese ungenierten Selbstporträts, die bei «Dietwald» zudem noch das simplicianische Schaffen herausstreichen, lassen die Feierlichkeit des echten Barockeinganges gar nicht aufkommen. So weit sich Grimmelshausen in den beiden Idealromanen von den Simplicissimus-Vorreden entfernt, so wenig hat er das repräsentative Gepränge des höfischen Romanvorspiels erreicht.

Die Frage ist bloß, ob er es überhaupt erreichen wollte. Verrät das wunderliche Stilgemisch tatsächlich nur die Geschmacksunsicherheit eines Volksdichters, der auf dem glatten Hofparkett ausgleitet? Oder wird hier am Ende jenes Proteusspiel, mit dem Grimmelshausen seine Leser so gerne narrt, auf höherer Ebene bewußt wiederholt? Der Eingang eines Idealromans ist nicht der Ort für Scherze. Wer hier über sich selber lacht, malt zugleich ein Fragezeichen hinter die ganze Gattung. Die parodistische Selbst-

verhimmelung im «Glückwünschenden Zuruff» zieht die ganze Idealgattung ins Lächerliche und erweckt den Verdacht, hier schreibe einer, der der höfischen Form im Grunde nichts mehr nachfragt, weil er den eigenen Stil gefunden hat. Mit andern Worten: «Sonnet» und «Zuruff» wirken, ganz abgesehen von allem Reklamehaften, als nachträglich eingeschobenes Satyr- oder Baldandersspiel.

Damit sind wir dort angelangt, wohin jede Beschäftigung mit Grimmelshausen immer wieder führt: bei der Chronologie. Die Reihenfolge der Erscheinungsjahre scheint mir nach Koschligs Arbeit gesichert. Anders steht es mit der innern Chronologie. Man hat bisher auf Grund des Erscheinungsjahres 1670 den «Dietwald» als ein Werk eingeordnet, das nach dem «Simplicissimus» entstanden ist, und sich durch das Befremdliche dieser Annahme nicht weiter stören lassen. Denn daß ein Dichter wie Grimmelshausen gleich nach dem «Simplicissimus» noch einmal in die Manier des «Satyrischen Pilgram» zurückfällt, ist zum mindesten befremdlich. Wir können hier – das sei gleich vorausgeschickt – keine Beweise vorlegen, die diese Ansicht umzustößen vermöchten. Aber einige gewichtige Anhaltspunkte für unsere Überzeugung, der «Dietwald» sei früher anzusetzen, lassen sich doch beibringen.

Schon die Tatsache, daß nicht weniger als acht Erstausgaben die Jahreszahl 1670 auf dem Titelblatt tragen, gibt zu denken. «Dietwald und Amelinde», «Musai», «Ratio Status», «Springinsfeld», «Beernhäuter», «Gauckeltasche» und der «Wundergeschichten-Kalender» auf 1670 sind alle in diesem Jahr herausgekommen. Der «Ewigwährende Kalender» ist vorausdatiert und erschien, obwohl er längst druckreif war, erst 1671. Auch wer Grimmelshausen für die Jahre 1668–70 eine schier übermenschliche Schaffenskraft zutraut, wird kaum annehmen, die genannten Werke seien sämtlich in diesem Zeitraum geschrieben worden. Viel wahrscheinlicher ist doch, daß er die allgemeine «Simplicissimus»-Begeisterung auch für ältere, weniger zugkräftige Werke nutzbar machen wollte und darum seinen Schreibtisch leerte und alles, was sich in der Eile überhaupt veröffentlichen ließ, für den Druck fertigstellte. Auch verriet er ja schon im «Beschluß» (22. April 1668), daß er noch einiges in petto habe: «Sonsten hat er noch mehr feine Satyrische Gedichte hinterlassen / welche / wann diß Werck beliebt wird / wol auch durch den Truck an Tag gegeben werden köndten; so ich dem Leser zur Nachricht nicht verbergen wollen.» Wie weit die einzelnen Schriften zurückliegen, können nur Spezialuntersuchungen ausmachen. Daß die Vorarbeiten zum «Ewigwährenden Kalender» z. B. sehr tief, vielleicht bis in die Anfangsstadien des Romans hinunterreichen, wird längst vermutet.

Kein Werk in diesem Ausverkauf von 1670 wirkt nun aber so sehr als Ladenhüter wie der «Dietwald». In der Vorrede zur *Simplicissimus*-Ausgabe V, wo Grimmelshausen seine bisher erschienenen Schriften aufzählt,

setzt er den «Dietwald» mit der «Ratio Status» in Verbindung: «Im übrigen kann ich auch nicht unangedeutet lassen, daß mein Verleger meinen Ewigwährenden Kalender vor kurz verwichner Zeit mit großer Müh und Unkosten auch zu Ende gebracht, ingleichen noch viele annehmliche Traktätel, als das Schwarz und Weiß oder Satirische Pilgram, die Landstörtzerin Courage, den Abenteuerlichen Springinsfeld, Keuschen Joseph samt seinem getreuen Diener Musai, und die anmutige Liebs- und Leidsbeschreibung Dietwalds und Amelinden samt den zweenköpfigten Ratio Status ans Tageslicht gebracht ...» Könnte das «samt», das zwischen «Joseph» und «Musai» die inhaltliche Verbindung herstellt, im zweiten Fall nicht die zeitliche Nähe ausdrücken? Mindestens koppelt es die beiden Werke stärker als das bloße «und»; zwingend tut dies freilich nicht. Wir erwähnen es nur, weil Koschlig die «Ratio Status» zuerst mit dem echten Anhang zum «Wandersmann» in Zusammenhang bringt und ihn dann an einer späteren Stelle seiner Untersuchung in die zeitliche Nähe des «Keuschen Joseph» rückt. «Musai und Ratio Status», so vermutet Koschlig, «hat Grimmelshausen also höchst wahrscheinlich zur Zeit, als er den ‚Beschluß‘ niederschrieb, im Rohbau fertig gehabt. Von den übrigen in der Vorrede zur ‚Simplicissimus‘-Ausgabe V angeführten Werken läßt sich das bei keinem mit Sicherheit behaupten». Also auch von «Dietwald» nicht, aber die Tatsache, daß die «Ratio Status» so früh einzureihen ist, erlaubt doch eine Art Analogieschluß auf den «Dietwald».

Zu diesen ziemlich unbestimmten äußern Indizien kommt nun aber als wichtigste Stütze für unsere Vermutung die übermütige Parodie der Widmungsgedichte, aus denen der Triumph über die überwundene Manier und das Glück, den eignen Ton gefunden zu haben, deutlich herausklingt, ein Gefühl der Befreiung, das schon in der Selbstrezension der «Pilgram»-Vorreden mitschwang: «Er bleib steiff und fest bey dem / das er ihm hat vorgenommen ...»

Bisher war nur von «Dietwald und Amelinde» die Rede. Was den im Herbst 1672 erschienenen «Proximus» angeht, so erlaubt der Befund nicht, von der bisher üblichen Datierung abzuweichen. Im «Ratstübel» wird das Werk zum erstenmal angemeldet. Die Jungfer Spes erzählt in Nr. 112 die Fabel von Proximus und Lympida, allerdings nur im gröbsten Umriß. Simplicissimus entgegnet darauf in der nächsten Nummer: «Die Jungfer hat auch nicht Ursach / diese Geschichte weitläuffiger zu erzehlen ... Ich habe diese schöne Histori *erst neulich* zu meiner Zeitvertreibung mit allen ihren Umständen zu Papier gebracht / und werde sie vielleicht der gantzen Welt durch den Fellen Truck gemein machen.» Das «erst neulich» könnte zwar bei Grimmelshausen absichtliche Irreführung sein; was seine Aussage jedoch glaubwürdig macht, ist der Stil der Erzählung. Wie Ortel in seiner Untersuchung überzeugend dartut, wirkt «Proximus» neben «Dietwald» viel

reifer und einheitlicher. Das zeigt sich besonders in der Art, wie Handlung und historischer Hintergrund, die bei «Dietwald» noch weit auseinander klaffen, hier viel enger verflochten sind. Außerdem bewahrt «Proximus» durchgehend den Charakter der Legende und erscheint dadurch geschlossener. Schließlich glaubt Ortel sogar, im Roman Spuren von Grimmelshausens schwerer Krankheit im Jahr 1671 nachweisen zu können.

Die gedämpftere Stimmung des zweiten Idealromans bleibt, wie wir sahen, bis in die Huldigungen hinein wirksam. Es fehlt nicht nur die Reklame, was sich durch buchhändlerische Überlegungen zur Not noch erklären ließe, es fehlt im Grunde die Selbstparodie. Zwar ist Grimmelshausen auch hier sein eigener Panegyriker, aber neben den maßlosen Verstiegenheiten des «Glückwünschenden» wirkt der «Kurtze Zuruff» bescheiden, und die Anti-Amadisverse Sylvanders würden auch einem Barockroman von Geblüt kaum Schande machen. So bleibt «Proximus» also vorläufig ein nachsimplicianisches Werk, während «Dietwald» vermutlich den Frühwerken zuzuweisen ist. – Gerungen hat Grimmelshausen nicht um die barocke Form, aber ein herzliches Bemühen darf ihm, für den «Proximus» wenigstens, nicht abgesprochen werden.

V. DAS WERK IN DER VORREDE

Ich glaube nicht, daß ein Autor etwas lieber schreibt als seine Vor- und seine Nachrede: hier darf er endlich reden, was ihn letzt, seitenlang von sich und was am meisten labt, von seinem Werk – er hat aus dem Raspelhaus und Sklavenschiff des Buchs den Sprung auf diese beiden Spielplätze und Lustlager getan und hat zwanzig akademische Freiheiten bei sich und eine Freiheitsmütze auf dem Kopfe und lebt da froher als sein Leser. Vom grauen Altertum sind uns diese Saturnalien zuerkannt und eingeräumt, und keiner von uns muß sich seine zwei Freiheitsfeste nehmen lassen ... Doch sind diese den Garten des Buchs umfassende leere Haba's auch die Wüsteneien, die ein Buch vom andern sondern müssen, wie große leere Räume die Reiche der Germanier oder die der Nord-amerikaner oder die Sonnensysteme auseinanderhalten.

Jean Paul

GESCHICHTE DES BUCHS

Am Beispiel Grimmelshausens versuchten wir der Vorrede als einer kleinen literarischen Sonderform, die eignen Satzungen gehorcht und eignen Zwecken dient, gerecht zu werden. Gewiß, als typisch können Grimmelshausens Vorreden nicht gelten. So sehr sie sich im Einzelnen an die Konvention halten, die eigenwillige Prägung des großen Erzählers können sie nirgends verleugnen. Aber wenn sie sich auch als Paradigmen nicht eignen, so gewähren sie doch einen seltenen Blick in die Möglichkeiten der Form, und darauf kam es hier an. – Jede wahrhaft dichterische Vorrede läuft Sturm gegen das Formelhafte. Was Jean Paul dann unternimmt, die Verflüchtigung der Konventionen ins Zwecklos-Spielerische, das findet sich bei Grimmelshausen erst angedeutet. Er weicht das starre Gerippe erst vorsichtig auf, ohne daß der Umriß der alten verbindlichen Wendungen dabei verloren ginge. Jean Pauls Vorrede ist Luxus und Liebhaberei; bei Grimmelshausen bleibt durch allen Spaß hindurch immer noch die sachliche Notwendigkeit sichtbar. Darum wählten wir ihn und nicht Jean Paul, als es den Fixpunkt zu bestimmen galt, den eine Untersuchung wie die vorliegende braucht, wenn sie nicht im bloß Stofflichen und Systematischen aufgehen will.

Im Folgenden soll nun eine Art Inventarisierung der Romanvorrede unternommen werden, wobei wir uns im Wesentlichen auf die in einem früheren Abschnitt gewonnenen Kategorien stützen. Zur Sicherheit sei jedoch wiederholt, was dort schon festgestellt werden mußte: eine logisch saubere Trennung der Vorredenfunktionen gelingt nur in seltenen Fällen und wird gegen Ende der Vorredenzeit, wenn der überlieferte Formelapparat unter dem Gelächter der Autoren auseinanderbricht, ganz unmöglich.

Nomenklatur und Gruppierung bleiben also willkürlich und diskutierbar. Die Übersichtlichkeit verlangt ein starres, der Gegenstand jedoch – besonders, wo es sich um dichterische Zeugnisse handelt – ein elastisches System. Dazu kommt die Koppelung der einzelnen Funktionen untereinander, die jeder begabtere Vorredner liebte, weil sich dadurch das Traktandeneinerlei etwas beleben ließ. Da wird etwa die Captatio mit einer so ausführlichen Schilderung der Lebensumstände des Autors befrachtet, daß zwischen Vorwand und Zweck kaum mehr zu unterscheiden ist. Auch die Absichtsfunktion erscheint gern im Gefolge anderer Vorredenteile: als Veranlassung etwa, am häufigsten als Rechtfertigung, zuweilen auch als Empfehlung des Werks. – Die paar Bemerkungen mögen genügen, um eine Anordnung zu entschuldigen, die sowohl den «einerley Sachen» als den «mancherley Redensarten» gerecht zu werden sucht und darum bald gegen das Einerlei, bald gegen die Vielfalt des Gegenstandes verstoßen muß.

Wenn Lessing in der Vorrede zu seinen «Fabeln» proklamiert, «eine Vorrede sollte nichts enthalten als die Geschichte des Buchs», so ist das aus jener Haltung herausgesprochen, die uns in Zedlers und Bayles Wörterbüchern begegnete, als Parole im Kampf um die gesellschaftliche Emanzipation des Schriftstellers und als Aufforderung an den Autor, seiner Würde vor dem Publikum nichts zu vergeben. Genau läßt sich nicht sagen, was Lessing mit diesem Ausdruck eigentlich meint. Wenn Brandstetter, der Herausgeber des «Ewigwährenden Kalenders», den glücklichen Fund der Butterpapiere meldet, wenn Jean Paul erzählt, wie er sich von der Heiligenguther Jugend die in alle Winde verstreute Biographie Fibels zusammentragen läßt, wenn Hoffmann über die sonderbaren Schicksale des Katermanuskripts referiert, so ist das alles auch Geschichte des Buchs, aber kaum im Sinne Lessings. Er will mit seiner Forderung alles ausschließen, was nicht unmittelbar auf das Werk Bezug hat; zunächst natürlich alle Komplimente an den Leser, alle Privatangelegenheiten des Autors, dann aber auch alle Rechtfertigungsversuche vor Publikum und Kritik. Unter der «Geschichte des Buchs» dachte er sich wahrscheinlich ein paar knappe Angaben über Thema, Veranlassung und Quellen. Wenn die Zeitgenossen diese Diät befolgt hätten, würde sich eine Darstellung der Vorrede über Lessing hinaus nicht lohnen. Aber die meisten haben nicht auf ihn, sondern auf Rabener gehört, der in «Hinkmars von Repkow Noten ohne Text» ironisch erklärt: «Der Herr Verfasser darf sich gar kein Gewissen machen, wenn er darinnen (in der Vorrede) Sachen sagt, die zum Buche gar nicht gehören». Wir wählen den von Lessing geprägten Begriff, weil er, wenn man ihn etwas erweitert, eine erste Gruppe von Werkfunktionen anschaulich zusammenfaßt.

Für Epos und Rede gehört die Darlegung des Themas zu den ältesten und wichtigsten Teilen des Eingangs. In der *Invocatio* schlägt der Dichter das Thema an, er präludiert. Nicht um irgend eine Geschichte wird die Muse gebeten, sondern um eine bestimmte, oft altbekannte, die der Dichter in ein Stichwort zusammenfaßt. In drei, vier Versen durchläuft Odysseus sein Schicksal. Was nachher lange Gesänge vom Helden melden, liegt hier in winzigem Keim beschlossen, den die Stimme der Muse entwickeln soll. Idee des Werks und Exposition sind bei Homer noch innig verschmolzen.

Die allegorische Behandlung des Themas im Mittelalter, das mit Vorliebe eine christliche oder höfische Tugend zur Werkidee erhebt, belastet das Thema immer stärker mit Moral und spaltet schließlich die alte Einheit in Inhaltsangabe und Darstellung des Grundgedankens auf. Die Miniaturform des Werks, bei Homer nur Symbol der Werkidee, wächst sich jetzt zur detaillierten Skizze aus und sinkt immer tiefer ins Sachliche ab. Dem Hörer liefert sie die Orientierung, dem Dichter darüber hinaus noch ein willkommenes Mittel, die Erwartung aufs eigentliche Werk zu steigern. Da Spannung als Kunstmittel im modernen Sinn nicht anerkannt war, schadete es nicht, wenn die Inhaltsangabe über den Ausgang der Erzählung keinen Zweifel ließ. Die Deutung des Grundgedankens dagegen macht sich in einer Art Schlußmoral selbständig. Natürlich gilt das nicht in gleichem Maß von allen Epikern des Mittelalters. Bei Wolfram und Gottfried sind noch Spuren der alten Identität von Thema und Exposition zu erkennen.

Eine großartige Konzentration der Werkidee – freilich mit Hilfe des Bildes – gelingt Grimmelshausen in seinem Phönixkupfer vor dem «*Simplicissimus Teutsch*». Bild und Vierzeiler enthalten das Werk in nuce; zugleich formulieren sie den Grundgedanken vom Dauernden im Wechsel mit jener alten, nur dem Symbol erreichbaren Prägnanz. Grimmelshausen bleibt aber Einzelfall. Wo der Grundgedanke in der Vorrede überhaupt ausgesprochen wird, erscheint er meist verquickt mit andern Elementen. In glücklichen Fällen rettet er sich in den Titel und wird dann oft, wie man gleich sehen wird, mit diesem zusammen genauer erklärt.

Für das Auseinanderfallen in Thema und Inhaltskizze liefert vor allem das Spätmittelalter unzählige Beispiele. Klar läßt es sich etwa in Valentin Schumanns bereits erwähntem Vorspruch zu «*Christoffel und Feronica*» erkennen. Schumann versucht zuerst den Grundgedanken zu formulieren, losgelöst von allem moralischen Beiwerk: Widerstreit zwischen Glück und Unglück. In elf Versen schildert er das Glück, in elf weitem das Unglück. Beim Übergang in die eigentlich Inhaltsangabe schleicht sich das Lehrhafte ein. So heftig plage uns das Unglück, sagt er,

Wenn man nicht schreyt zu rechter zeyt
Und gott, anruofft, der gnade geyt,
wie diese zwey liebhabenden schon:
Christophorus, eins graffen son
Von Mympelgart ...

Die Miniaturerzählung vom Grafensohn und der Herzogstochter ist dann nur noch Anwendung, Exempel auf die Moral, die zum Schluß in deutlicher Hinwendung gegen den Leser noch einmal wiederholt wird:

Daraus wir sollen lernen frey,
Das wir leben in rechter trew
Gott und darnach dem nechsten frumb ...

Schumanns Inhaltsangabe nimmt den glücklichen Ausgang vorweg und verrät dem Leser, daß die «liebhabenden» sich finden werden:

Bis sich das gelück wider wandt
Und sie all beyde da zu handt
Ehlich thetten zusammen kommen ...

Daß seine Zeit das Gefühl für Spannung aber bereits entwickelt und das Spannungsfeindliche der Inhaltsangabe erkannt hatte, beweist der ein Jahr vor dem «Nachtbüchlein» erschienene «Wegkürtzer» des Martin Montanus (1557). In der gereimten Vorrede macht der Autor auf eine besonders schöne Geschichte in seiner Sammlung aufmerksam. Er erzählt dann sehr ausführlich den Inhalt, bricht aber plötzlich am spannendsten Punkt ab und schließt: «Welcher das begert zu wissen / Der mag das büchlein gar durchlesen; / Es wil zu erzelen sein unnot, Dieweyl es vor geschriben stoht ...» Wenn die alte Handlungsskizze im Lauf des 17. Jahrhunderts aus der Vorrede mehr und mehr verschwindet, so geht das nicht zuletzt auf ihre spannungstötende Wirkung zurück, die hier so deutlich zum Ausdruck kommt.

Was von dieser Formel im Barockroman weiterlebt, ist nur noch rein technischer Behelf, Nachschlageregister und Wegweiser des Lesers im Labyrinth der vielfach verschlungenen Handlungsfäden. So bringt etwa Buchholtz in seiner Vorrede zu «Hercules und Valisca» einen Katalog von neunundzwanzig «verborgenen erbaulichen Lehrstücken» des Werks. Der Vorrede folgt ein «kurzer Inhalt», der wichtige Daten aus dem Leben der Helden bringt, darauf der eigentliche Inhalt, der auf fünfzehn engbedruckten Seiten die Vorgänge der sechs zeitlich genau begrenzten Bücher zusammenfaßt. Das eigentliche Kompendienhafte aber, das hier angestrebt wird, erhält das Werk durch den «Namen-Zeiger», der nach Art eines Theaterzettels das Riesenpersonal des Romans aufzählt. Alle diese Teile sind nur noch ganz äußerlich mit der Vorrede verbunden. Was die Inhaltsangabe dann end-

gültig aus dem alten Verband löst und ihr die heutige Sonderstellung zuweist, sind die immer genauer resümierenden Kapitelüberschriften, die, erst vor den einzelnen Büchern und schließlich vor dem Gesamtwerk zusammengestellt, sich in nichts als der Formulierung vom modernen selbständigen Inhaltsverzeichnis unterscheiden. Auch diese Entwicklung läßt sich an Buchholtz gut beobachten. In der Vorrede zum «Herculiscus», seinem zweiten Roman, heißt es: «Die Abteilung dieses Werks in gewisse Sätze oder Capitel / und den alsbald dabey gefügeten kurtzen Inhalt eines jeden Satzes wird der günstige Leser ihm gefallen lassen / weil zu seinem Besten es angesehen ist / und jhrer viel ein gleiches an dem Christl. Teutschen Herkules wünschen / dessen hernächst bey der andern Ausfertigung wird können gewilfahret werden».

Neben diesen schwerfälligen Auszügen wirkt Grimmelshausens leichte Behandlung der Kapitelüberschrift erst recht modern. Im «Simplicissimus Teutsch» geht jedem der fünf Bücher ein «Inhalt» voraus, der die Vorgänge der einzelnen Kapitel in einem kurzen Merksatz charakterisiert, ein Verfahren, das bis tief ins 19. Jahrhundert hinein weitergepflegt wurde und noch heute in Kinder- und Volkserzählungen begegnet. Der Reiz dieser Merksätze liegt darin, daß sie den Inhalt des Kapitels zwar verraten, aber in einer Form, die die Spannung erhöht, statt sie zu beeinträchtigen. Wie jedoch die spätern Ausgaben des «Simplicissimus» die Vorrede nachholen müssen, so fällt auch der «Inhalt» dem Zeitgeschmack zum Opfer. Von Ausgabe IV an erscheinen die alten, zielsichern Motti in trauriger Versifizierung und werden nun außerdem vor jedem Kapitel wiederholt. Aus der alten Überschrift zu I, 6 («Ist kurtz und so andächtig / daß dem Simplicio darüber ohnmächtig wird») machen die späteren Ausgaben: «Simplex hört Worte / die lauten andächtig / Sieht den Einsiedel / pfeift und wird ohnmächtig», oder noch trivialer vor I, 13: «Simplicius läßt sich wie ein Rohr im Weyer umbtreiben» wird erneuert zu: «Simplex will seine Einöde verlassen / pflegt doch bald andre Gedanken zu fassen».

Die weitem Schicksale der Kapitelüberschrift, die, wie alles Buchtechnische, bei den Humoristen des 18. Jahrhunderts gern scherzhaft abgewandelt wird, gehören nicht mehr hieher. Uns interessiert sie nur als Erbin älterer Vorredenelemente.

Erklärung des Titels

Während die Inhaltsangabe sich mit der übersichtlichen Buchgestaltung selbständig macht, wird das Thema schon früh ein Bestandteil des Titels, der ja seinerseits im mittelalterlichen Epos noch in den Prolog, häufiger in den Epilog eingebaut war. Daß der Titel das Werk kennzeichne und dessen Inhalt «beleuchte», gehört zu den alten Forderungen der Ästhetik: «Titulus

dictus a Titane id est sole, quia sicut sol orbem ita titulus illuminat sequens opus», sagt Bernardus Trajectensis. In langen Unter- und Nebentiteln, die mit ihrem rotschwarzen Geschnörkel die ganze Stirnseite des Buchs und oft mehr einnehmen, wird das Thema nun breit ausgewalzt. Schon Grimelshausen liebte den durch «oder» verbundenen Doppeltitel, wobei die zweite Hälfte die erste erklärt oder doch verallgemeinert («Ratstübel Plutonium oder Kunst Reich zu werden»). Das 18. Jahrhundert entwickelt diese Technik dann zur eigentlichen Manier, während das neunzehnte den Grundgedanken gern als Sentenz im Titel unterbringt («Kleider machen Leute»).

Man kann das frühe Titelblatt, dessen allgemeine Verwendung nicht vor 1520 anzusetzen ist, als eine Art Durchgangsstation auffassen, wo sich die alten Prologformeln vorübergehend anstauen, die Buchtitel überladen und zu jener monströsen Länge ausdehnen, bis die Vorrede sie wenigstens teilweise übernehmen und dadurch den Titel entlasten kann. Das Titelblatt alten Stils hat dem Bedürfnis des Lesers nach Übersicht wie dem des Verlegers nach Werbung zu genügen. Es ist nicht nur bildlich, sondern buchstäblich das Aushängeschild des Buchs. Wenn die Zeit der Messe heranrückt, werden die Titelblätter der Neuerscheinungen an Türen und Fenster angeschlagen. Wieviel vom Titelblatt abhängt, lassen die Schwindeleien der Verleger erkennen, über die zahllose Klagen erhalten sind. Ein beliebtes Manöver war, zum Titel weißes, feines, für den Text jedoch dunkles, grobes Papier zu nehmen, so daß die Bücher, wie ein Zeitgenosse *raisoniert*, «übertünchten Gräbern» glichen.

Ladenhüter suchte man durch Vorausdatieren des Erscheinungsjahres oder durch eine zügigere Formulierung des Titels doch noch loszuwerden. «Haben sie ein alt verlegnes Buch, so machen sie ihm einen neuen stattlichen Titel, daß man meynet, man werde große Dinge darinnen finden ...» Von den Nachdruckern des 17. und 18. Jahrhunderts weiß man, daß sie ihren Produkten gern mit dem Titelblatt und einigen Bogen des privilegierten Verlegers den Schein der Legitimität verliehen.

Gab die *Simplicissimus*-Ausgabe IV einen Begriff von der unlauteren Behandlung, der das Titelblatt ausgesetzt war, so zeigten anderseits die Pilgram-Vorreden, daß der Titel nicht nur den Verleger, sondern auch den Autor stark beschäftigte. Denn bei aller Anerkennung der wirtschaftlichen und bibliographischen Funktionen des Titelblatts darf die tiefe Beziehung, die der Autor zum Namen seines Buches hat, nicht übersehen werden. Sie erscheint am eindrucklichsten in der Titelformel der Vorrede. Der Titel ist der Taufname des Buchs: «Und ist diß buch getaufft und im der nam uffgesetzt Schimpff und Ernst ...» An diesem Namen soll der Leser das Buch aus allen andern herauskennen. Es schadet nichts, wenn der Name *origineil* ist, «wunderlich Krabatsch in den Ohren lautet», wie Fischart einmal sagt. Im Gegenteil, ein ausgefallener Titel fördert Neugier und Kauflust. Aber

damit er den Leuten vertraut wird, muß der Autor die Wahl begründen und den Namen deuten. Die Möglichkeiten, die ihm dabei zur Verfügung stehen, sind allerdings äußerst bescheiden. Wir beschränken uns darum auf wenige Beispiele. Eine Büchertaufe vor den Augen des Lesers, wie sie uns Grimmlausen in der «Gegenschrift» zum Besten gibt, bleibt kostbare Ausnahme. Die ältern Formeln begnügen sich meist mit lehrhaft moralischer Deutung, so etwa Murner, der in der «Schelmenzunft» und in der «Narrenbeschwörung» die Titelinterpretation geschickt mit einem moralischen Appell an die Leser verbindet.

Die schelmen kamen einmol zamen
Und batent um ein andren namen;
Das ichs doch nant der gsellen rott.
Nein ich, werlich, und bi gott!
Schamt ir üch der schelmen namen,
So duont erlich, ins düffels namen!

Mit schalkhaft-protziger Gelehrsamkeit leitet Fischart den Namen seines «Eulenspiegels» aus der Antike herunter und will damit offenbar den etymologischen Ehrgeiz des zeitgenössischen Pedantentums lächerlich machen. Von der Vorrede zur «Geschichtsklitterung», die «Ein und VorRitt, oder das Parat und Bereytschlag inn die Chronick vom Grandgoschier ...» überschrieben ist, behauptet Fischart, allerdings in enger Anlehnung an Rabelais, sie sei überhaupt nur der Titelerklärung wegen geschrieben. Das Buch sei nämlich viel ernster, als der drollige Titel erwarten lasse: «Euch ist der Schilt außgehenckt, kehrt hie ein, hie wirrd gut Wein geschenckt ...» Damit ruft er die Leselustigen zusammen, aber nur, um sie gleich darauf vor dem Mißverständnis zu warnen: «Wahin meinst aber, du mein kurtzweilgs geschöpff, daß diß vorgespielt, gevortrabt, vorbeloffen, an und für gebawet werde. Zwar zu nichts anders, als das jhr meine Jünger, unnd etliche andere ewere mitnarren nicht gleich nach dem äusseren betrüglichen schein urtheilen lernen».

Das Gold der Pille liegt hier also nicht nur im «lustigen Stylo», sondern schon im Titel, der der Lockvogel all jener «Zärtlinge» ist, die die Wahrheit nur in närrischer Aufmachung ertragen. Daß der Autor ganz unbekümmert zugibt, sein Titel sei bloß als Leserfalle gedacht, ist in der Narrenliteratur gang und gäbe. Noch Weise benützt die Wendung in der Vorrede zu seinen «Drey ärgsten Ertznarren»: «Hochwehrter Leser. Diß Buch hat einen närrischen Titul, und ich halte wohl, daß mancher meinen wird, er wolle seine Narrheit daraus studiren ... Es siehet närrisch aus, und wer es oben hin betrachtet, der meint, es sey ein neuer Simplicissimus oder sonst ein lederner Saalbader wieder auffgestanden. Allein was darhinter versteckt ist, möchte ich denenselben ins Hertz wünschen, die es bedürffen ...»

Gerade weil Weise die Phrase so blutig ernst nimmt, wirkt sie steifleinen und abgedroschen. Bei Fischart-Rabelais dagegen wird sie solange grotesk umspielt, bis sie nur noch um ihrer selbst willen dazustehen scheint. Der pädagogische Hintergedanke, der den Titelbetrug sonst legitimiert, geht verloren oder wird stark verdünnt, die Täuschung wird Selbstzweck und als solche unbändig ausgekostet: «Also auch hie muß ich Euch fein hinderschleichen, und wie ein kind das mus einstreichen ... Ihr pfleget doch selber zu sagen, das Kleid mach kein Mönch, ... mancher trägt ein Pfaffenschlappen trüg billicher ein Reuterskappen, Mancher der nie kein Pferd beschritt, singet doch ein Reuterslied ...» Die langen Variationen, die den Widerspruch zwischen Erwartetem und Gebotem illustrieren, wirken darum so eigenherrlich und komisch, weil der Leser hier im Grunde doppelt hintergangen wird. Denn für die «Geschichtklitterung» gilt dieser Widerspruch ja kaum, und wer den Deckel der «Büchse» abhebt, wird die Versprechungen des Titels bestätigt und übertroffen finden.

In Grimmelshausens Vorreden begegnet die Erklärung des Titels nach dem «Satyrischen Pilgram» nur noch selten, so etwa im Testament des alten Simplicissimus vor dem «Ewigwährenden Kalender». Oft gibt der Untertitel, wie im «Ratstübel», oder das Werkinnere, wie bei «Courasche», die nötige Auskunft.

Wo der Name des Helden auch der des Buches ist, wie im Barockroman, gibt es nicht viel zu interpretieren. Höchstens, daß man den Namen nach Kräften allegorisch und historisch ausschachtet und mit der Heroen- und Götterwelt in Beziehung bringt wie Birken in der schon zitierten Stelle der «Aramena»-Vorrede, wo er von der Heldin sagt, «daß sie billiger Minerva als Aramena heißen solte».

Im Lauf des 18. Jahrhunderts zerfällt die Titelfunktion der Vorrede immer mehr. Einmal haben die «krabatischen» Titel viel von ihrer Anziehungskraft eingebüßt, ja, sie geraten nun, wenn nicht bei den Lesern, so doch bei den Autoren, als Merkmal barbarischer Zeiten in Verruf. Dem neuen, auf Klarheit und Eindeutigkeit ausgerichteten Geschmack entspricht ein leicht verständlicher Titel, der kein langes Rätselraten erlaubt, sondern sich sofort selber erklärt. Außerdem – und das hängt mit dem eingangs beschriebenen Mißtrauen zusammen – werden die Autoren im Umgang mit dem Leser immer vorsichtiger. Sie fürchten, ihm mit schulmeisterlichen Hinweisen lästig zu fallen, und hüten sich, ihn mit der Nase auf Dinge zu stoßen, die er auch von sich aus findet. «So lange meine Leser gehen können», heißt es in der Vorrede zu Hippels «Lebensläufen», «will ich ihnen keine Krücke geben; wenn sie selbst eine Dose haben, warum soll ich ihnen mit meinem St. Omer an die Hand gehen ...»

Befreit von allem Pedantischen und Zweckhaften erscheint das Titelmotiv noch einmal in Jean Pauls Vorreden. Wir sagen absichtlich Motiv, denn von

der alten Formel sind nur noch Standort und äußerer Anlaß geblieben. Wir haben Jean Paul ja bereits mehrfach als den Dichter bezeichnet, der die Vorrede aus ihrem konventionellen Leerlauf erlöst und sie dichterisch verklärt. Mit welchen Mitteln diese Verklärung erreicht wurde, dafür liefert die Behandlung des Titels ein erstes eindruckliches Beispiel. Während der Titel sonst das Werk kommentiert und den Grundgedanken auseinandersetzt, läßt er bei Jean Paul das Thema nur noch ganz unbestimmt anklingen, so daß man von einer musikalischen, ouvertürehaften Titeltechnik sprechen könnte. Die Beziehung zum Werk ist nicht mehr logisch, sondern metaphorisch; die Qualität des Titels liegt nun in seiner Bildkraft, die ständig an neuen Gleichnissen erprobt wird. «Bringe viel Ähnlichkeiten zwischen dem Titel Hesperus und dem Abendstern oder der Venus heraus», sagt er in «Architektonik und Bauholz für die Vorrede zur zweiten Auflage des Hesperus», wo er einen eigentlichen Schlachtenplan der Vorrede entwirft, und fährt dann fort: «dergleichen etwa sein müssen, daß meiner wie diese voll spitzer hoher Berge ist, und daß beide ihrer Unebenheit ihren größern Glanz verdanken, ferner daß der eine wie der andere im Durchgang durch die Sonne (des Apollo) nur wie schwarze Flecke erscheinen ...»

Von diesem Vergleich kann sich Jean Paul nicht mehr trennen; immer wieder grüßt er sein Werk als Abendstern. Am innigsten wohl im «Beschluß» des «Hesperus», wo er vom Werk Abschied nimmt und dem Stern seine Wünsche mit auf die Bahn gibt, ehe er für die Leser aufgeht, für den Dichter aber versinkt.

Noch der «Komet», der ja ursprünglich «Happel» heißen sollte, verdankt seinen endgültigen Namen der Leidenschaft des alten Gleichnismachers. «Ich hätte daher», heißt es in der Vorrede, «um seine (Marggrafs) Ähnlichkeit mit einem Kometen darzustellen, der bekanntlich sich im Himmel bald unmäßig vergrößert, bald verkleinert – sich ebenso stark bald erhitzt, bald erkältet ... und der oft zweien Herrinnen dient und von einer zur andern schweift – ich hätte, sag ich, um die Ähnlichkeit mit einem Kometen zu beweisen, nichts nötig als bloß die Geschichte des Helden selber vorzuführen, worin die Ähnlichkeiten nach der Reihe vorkommen; nun eben die Geschichte habe ich ja in folgenden Bänden gegeben ...»

So münzt Jean Paul, wo es nur irgend angeht, den Titel in verwandte Bilder um. Ob er sich als Mumienvater bezeichnet, den das Schicksal vielleicht selbst zur Mumie mache, ehe er den dritten Band, die Schlußmumie, nachliefern könne, ob er in dem seltsamen Wort «Herbstblumine» die kurze Lebensdauer ausdrückt, die den Zeitlosen und den Michaelistaschenbüchern gemeinsam ist – immer geht seine Deutung den Umweg der Analogie. Bei ihm leben auch die wunderlichen Titel wieder auf, denn gerade am Unverständlichen entzündet sich die Gleichnisfreude des Dichters. «Die Vortrefflichkeit des Titels wird mich für meine lange Wahl belohnen; ich halt ihn

wenigstens allzeit für nichtpassend genug, um ihn für gut zu halten», heißt es im «Beschluß» der «Grönländischen Prozesse». Jean Paul war in seine Titel eigentlich verliebt. Er sucht lange nach ihnen, umschmeichelt sie, entlockt ihnen immer immer wieder neue Bezüge und läßt das Werk in unendlichen Brechungen aus ihnen hervorblitzen, bis der geblendete Leser zugibt, nur so und nicht anders habe das Buch getauft werden können.

Veranlassung

Man wird wohl kaum eine Vorrede finden, die nicht in irgendeiner, wenn auch noch so verhüllten Form über die Ursache, den «Antrieb» des Werks etwas aussagt. Wenn Lichtenberg nur Brot und Ruhm als Triebfedern gelten läßt, so ist das ein boshafter Hieb auf die Konfektionsschriftstellerei seiner Zeit. Daß man mit einem so groben Kompaß nicht überall ausreicht, wird ihm wohl kaum entgangen sein.

Die Veranlassungsformel entstammt einer Zeit, der der Schriftsteller noch als Ausnahme galt. Es war keine Selbstverständlichkeit, Bücher zu schreiben, und die Mitteilung des Motivs entsprach dem natürlichen Bedürfnis des Lesers. Mit ihr wollte der Verfasser weniger das Werk als die noch immer erklärungsbedürftige Tatsache rechtfertigen, daß einer überhaupt schreibt. Heute fühlt sich durch diese Tatsache niemand mehr beunruhigt, die Frage nach dem Warum dichterischer Produktion wird kaum mehr gestellt, und der Reporter, der einem Literaturstar von heute diese Frage vorlegte, müßte mit eher kühlem Bescheid rechnen.

Bei Grimmelshausen sind uns bereits verschiedene Spielarten der Veranlassung begegnet: Angst um die verlorene Welt im «Vogelnest II», Übertrumpfung des Nachdrucks in «Simplicissimus» IV und V, dann die polemischen Veranlassungen, denen «Courasche» und «Springinsfeld» ihr Dasein verdanken. Das eigentliche Motiv jedoch, das wir für Grimmelshausen wie für jeden großen Epiker anzunehmen haben, die Lust am Erzählen, wird nur einmal in jenem Wort der «Gegenschrift» angetönt: «Wer aber etwas weiß, sols seinem Nebenmenschen communiciren». Damit ist freilich wenig gesagt. Wenn man aber sieht, wie die Vorreden alle nur denkbaren Gründe zusammentragen, über diesen gütigsten jedoch sich völlig ausschweigen, so gewinnt die Stelle an Bedeutung.

Erst gut hundert Jahre später findet sich ein etwas weniger verhaltenes Zeugnis bei Uli Bräker: «Was mich dazu bewogen? Eitelkeit? – Freylich! – Einmal ist die Schreibsucht da ... Ist's Hochmut, Eigenliebe? Freylich! Und doch müßt ich mich sehr mißkennen, wenn ich nicht auch andere Gründe hätte ...» Bräker äußert sich offener als Grimmelshausen, aber auch er, der sich doch so ehrlich erforscht, geht schnell und schamhaft über die «Schreibsucht» weg. Man spricht nicht gern davon. Auch wer den Erzähltrieb als

Veranlassung anerkennt, fürchtet doch, sich damit lächerlich zu machen. Der Witz der Aufgeklärten trieb denn auch mit diesem Motiv seinen Spott, wie die «Zwey Wort an die Leser» vor den «Physiognomischen Reisen» des Musäus bezeugen: «Aber da wandelt' mich vor dem Jahr etwas an, – Krankheit war's nicht, aber s'glichen doch einem plethorischen Zufall. – Aderlassen wollt' nicht helfen ... Endlich half mir ein zeitiger Schriftsteller auf die Spur – hab's Buch nicht bey der Hand, sonst könnt' ich ihn wohl nennen, – der gab dem Kind' den rechten Namen, hieß es Drang der Seele, außer sich zu wirken, und da sagte mir s'innere Gefühl ganz deutlich, daß dieser Drang ... auf Buchmacherwerk hinauslief».

In der barocken Vorrede, die das Persönliche noch kaum kennt, würde das private Bekenntnis zur eignen «Schreibsucht» als Anachronismus wirken. Der höfische Dichter gehorcht gesellschaftlichen und patriotischen Motiven. Die Ehre Gottes, der Ruhm des Helden, Preis des Vaterlandes und Verherrlichung der Sprache bewegen ihn zur Niederschrift.

Buchholtz erklärt, «daß die Liebe zu meinem Vaterlande diesen Christlichen Teutschen Hercules in meiner Seele gebildet und außgebrütet». In der «Aramena»-Vorrede liegen die Veranlassungsformeln weit auseinander. Wir zitieren die dichteste Stelle: «Die Begierden der Verstand- und Sprachübung, auch das gemüthe mit einem edlen und nützlichen Zeitvertreib zu belustigen, hat dieses Geschichtgedichte zur Welt geboren. Damit aber hierdurch nicht allein der Kunst- und Tugendliebenden ihre erbauliche Ergötzlichkeit, sondern auch Gottes Ehre gefördert werden möchte: als sind die Morgenlande zum Schauplatz dieser Historie erwehlet und die biblischen Geschichten selbiger Zeit ... mit eingerücket worden.» Zesen motiviert in erster Linie mit kulturpatriotischen Absichten und entwickelt aus der Veranlassung heraus sein leidenschaftliches Bekenntnis zur Muttersprache. Mit vornehmer Zurückhaltung berichtet Christian Wagner über die Gründe, die Lohenstein zum Schreiben bewogen haben: «Warumb aber unser seliger Lohenstein ihm eben die Beschreibung dieses Helden zu seiner Neben-Arbeit erwehlet, wollen wir zwar zu ergründen uns nicht bemühen, sondern einem jeden über dessen Ursachen ein freyes Urtheil abzufassen erlauben; gleichwohl aber dieses melden, daß vornehmlich einige hohe Standes-Personen, als andere vertraute Freunde ihn hierzu veranlasset und ersuchet, daß er von unseren Deutschen, gleichwie andere Völcker von ihren Helden, auch etwas gutes schreiben möchte ...»

Die «hohen Standes-Personen» und besonders die «vertrauten Freunde», denen wir nach Wagner den «Arminius» zu verdanken haben, gehören zu den beliebtesten Vorredenstatisten und sind stets zur Hand, wenn ein Autor die Verantwortung für die Abfassung oder – was vor allem für den höfischen Autor gilt – für die Veröffentlichung nicht selber tragen will. Die Wendung reicht ins Altertum zurück und dringt über den Humanismus in die höfische

Barockliteratur ein. Man muß sich dabei erinnern, daß der höfische Dichter, der sein Werk dem Hof oder der Sprachgesellschaft an einem Leseabend oder durch Abschrift mitteilen kann, der Veröffentlichung kühl gegenübersteht. Die Etikette gebietet Zurückhaltung in allen Dingen, die jenseits des Hofbereichs liegen. Man erwartet deshalb von ihm, daß er in echter oder affektierter Gleichgültigkeit sich nicht um das fernere Schicksal seiner Handschrift kümmere. Wenn die breite Masse das Werk unbedingt lesen will, so ist es nicht seine Sache, dafür auch nur einen Finger zu rühren: die Publikation wird dem Herausgeber überlassen. «Es ist zwar unser Urheber bey seinen Lebzeiten niemals gesonnen gewesen, diese Geschichte durch den Druck ans Tage-Licht zu stellen und sich damit den ungleichen Urtheilen der Welt zu unterwerfen: Nicht daß er seine Gedancken jemandem mißgönnt ... sondern weil er selbige, wie alle seine Sachen, niemahls vor etwas geachtet, was der Welt mitzuthellen würdig sei», heißt es im Vorbericht zum «Arminius».

Die geschmacklich sichere Vorrede zur «Aramena» verzichtet auf dieses Mittel. Umso erstaunter ist man, die Freundesformel beim selbstbewußten Zesen zu finden, allerdings eher im Sinne einer galanten Floskel, denn daß er zur Publikation ermuntert werden mußte, ist wohl nicht anzunehmen. Die Vorrede zur «Rosemund» zeichnet sich überhaupt durch eine sehr reiche Veranlassungsformel aus, die unter anderm auch höchst persönliche Motive anführt. «Wer wül uns dann nuhn verdanken», sagt er im Anschluß an die (S.94) zitierte Stelle, «wan wihr auch ... ein und das andere keusche libesgetichte schreiben; sonderlich wan es von uns begähret würd, und wohl der klugsünnigen Adelmund, welche disē gegenwärtige von uns erheischet hat, zu wüllen läben ...»

Ursprünglich wohl ein Ausdruck ehrlicher Bescheidenheit oder höfischer Indifferenz, entarten die «ungeduldigen Freunde» gegen Ende des 17. Jahrhunderts zu bequemen Handlangern und Geburtshelfern, die man für jede Publikation aufbietet. Überall stürmen sie nun in die Studierstuben und beschwören den hilflosen Herrn am Schreibtisch, doch ja sein Manuskript nicht länger «unter der Banck stecken» zu lassen, wie Christian Reuter sich ausdrückt, sondern damit «ans Tageslicht zu wischen». Tief zu bedauern ist der Autor, an dessen Tür sie vorübergehn, denn wie soll er ohne diese Rückendeckung publizieren? Er hätte seine Gedichte schon längst herausgegeben, klagt Hoffmannswaldau, aber sie seien «sozusagen in der Mutter ersticket. Nicht zwar aus Unkräften solches zu völliger Geburth zu bringen, sondern allein aus Mangel etlicher guter Freunde, so mich ein wenig darzu auffgemuntert hätten». Erst recht zu bedauern ist aber der Autor, der sich weigert, seine Papiere herauszugeben. Die Leidenschaft für das Manuskript überwindet alle Bedenken und läßt diese Freunde auch vor einem Einbruch nicht zurückschrecken: «Es ist mir aber der erste Theil dieses Tractätleins

entwendet und vielleicht von meinem Studier-stüblein durch mein untreues, von meinen Neid-hämeln mit Geld bestochenes Gesinde gestohlen worden, und ist zum ersten schriftlich in vieler Leuthe Hände und hernach gar in öffentlichen Druck kommen, und hat es ein loser Mann zum andern Male wieder aufgelegt ...»

Handschriftenraub und unautorisierte Publikation werden vor allem von ängstlichen Lyrikern gern als Veranlassung ausgegeben. Immer wieder begegnet man der Klage, daß nicht für die Öffentlichkeit Bestimmtes durch Torheit eines Enthusiasten oder böswillige Indiskretion publik geworden sei, natürlich in entstellter Form. Das Motiv, das im Grund lediglich eine groteske Übertreibung der Freundesformel darstellt und nur in den wenigsten Fällen ernst genommen werden kann, wirkt bei dem notorisch selbstgefälligen Zimmermann ganz unwahrscheinlich: «Es ist für mich ein sehr niederschlagender Gedanke, daß mein erster Versuch in der Dichtkunst, ein Theil der Arbeit eines einzigen Tages, zufälliger Weise in das Publikum gerathen, und seit der Zeit, ohne mein Vorwissen, zum zweyten und dritten mahle ... im Druck erschienen ist.»

Weise, der wie Lessing für alles Unaufrichtige und Würdelose der Vorrede ein empfindliches Ohr besaß, versuchte, die Wendung von den ungeduldigen Freunden durch Persiflage außer Kurs zu setzen: «Und also mag ich mich nicht rechtfertigen, ich mag auch keine Freunde anführen, als wann sie mir durch übriges Anhalten den Ermel zerrissen hätten ...» Aber erst die entfesselte Lese- und Schreibwut des ausgehenden 18. Jahrhunderts räumt wie mit allen Hemmungen auch mit dieser Ziererei auf, und die Wirklichkeit der drängenden Verleger macht die Fiktion der drängenden Freunde entbehrlich. «Die Herren Buchhändler wissen, ob ich aufgefordert ward?», ruft Hermes aus, und Stilling, der seine Vorliebe fürs Private nirgends verleugnen kann, schildert einen Verlegerbesuch mit der gleichen redseligen Ergriffenheit, mit der er seine religiösen Erlebnisse registriert. «Endlich im August des Jahres 1793 besuchte mich an einem Vormittage der Herr Verleger meiner letzteren Staatswirthschaftlichen Schriften; unter andern Gesprächen sagte er auch zu mir: schreiben Sie doch einmal wieder etwas Ästhetisches! – diese Worte waren wie ein Feuerfunke, der auf Zunder fällt; der Entschluß war im Augenblick gefaßt, ja! sagte ich, das will ich thun und sogleich damit anfangen.»

Über den Formeln, die sich auf einen von außen an den Dichter herangetragenen Wunsch berufen, stamme er nun vom Gönner wie im Mittelalter, von Freunden oder schließlich vom Verleger, dürfen die persönlichen Motive nicht vergessen werden. Die Veranlassung ist ja wie kaum eine andere Funktion zu Mitteilungen über die Autorperson geeignet, weil hier das Private schon im Gegenstand liegt.

Wir haben bereits den heimlichsten Antrieb eines Werks genannt: die

Lust am Erzählen. Daneben wäre nun jene bunte Fülle von Motiven anzuführen, die vom Wunsch nach Unsterblichkeit bis zur bitteren Notdurft hinunterreichen. Jenen nach außen gerichteten, aufs Repräsentative zielenden Begründungen des Barockromans ließen sich die Wendungen der bürgerlichen Schwankdichter gegenüberstellen, die schreiben, weil sie gerade Zeit haben und weil der Müßiggang vor Gott als Sünde gilt. So verfaßt Wickram die «Sieben Hauptlaster», während er sich von einer Krankheit erholt: «Dieweil ich doch mein langwierige zeit, tag und stunden in keinen andren weg hab kürtzen mügen. Das spatzieren was mir gewöret, so was mein meistersgang zerstöret, also muoß ich dannocht etwas an die hand nemen, damit ich nit des müßiggangs gewonet oder in solcher müßigen zeit anderen unnützern dingern nachgedenckens het ...» Der Schriftgießer Valentin Schumann, der ganz ähnlich mit dem flauen Gang der Geschäfte argumentiert, will sich außerdem den Kummer über sein häusliches Unglück vom Halse schreiben. Aber auch spätere Autoren betonen immer wieder, daß sie zuerst für sich und dann für andere erzählen. Knigge schrieb die «Reise nach Braunschweig», um sich während seiner Krankheit bei guter Laune zu halten, und Zimmermann sagt von seinem Buch «Über die Einsamkeit», es «sollte in meinen Trübsalen Muth bey mir anfachen, mich wegreißen von allem, was ich sah und dachte, mich in fremde Länder versetzen, Bilder aus entfernten Jahrhunderten hervorruhen, vielleicht auch meine Seele hie und da befreyen von einem drückenden Gedanken» (Widmung). Der zweite Teil von Johannes Beers «Weltkucker» verdankt seine Entstehung laut Vorrede der Geisterfurcht des Autors, der sich nicht ins Bett traut, weil es spukt, und sich die Zeit mit Lesen, Schreiben und Singen vertreibt: «Seynd also dieselbigen unglückseligen Nächte Ursach und ein Ursprung dieser Schrift / und noch viel anderer Sachen».

Daß man auch ums Geld schreibt, braucht außer dem Verleger keiner zu wissen. Es muß einer mit dem Leser schon sehr gut stehen, bis er ihm Kassengeheimnisse ausplaudert. Nur die bitterste Not kann ein solches Geständnis rechtfertigen: «Daß ich aber angefangen Romane zu schreiben / ist denenjenigen am besten bekannt / die mich kennen / und wissen / daß ich solches aus erheblichen Ursachen thun müssen; Angesehen ich meine Studia Juridica unmöglich prosequiren / so ferne nicht dieses Mittel ergriffen / inmassen auf Universitäten die Dürfftigkeit zum täglichen Schlafgesellen gehabt ...»

Damit haben wir die geläufigsten Antworten genannt, die der Leser auf die Frage, warum das Buch geschrieben wurde, erhält. Hier ins Einzelne zu gehen, wäre aussichtslos. Statt sie in eine Reihe von mehr oder minder zwingenden Motiven zu zerlegen, kann nun aber der Dichter die Veranlassung auch als Erlebnis schildern, als erste Begegnung mit dem Werk. Die Vorrede ist nicht nur der erste Gruß an den Leser, sondern meist auch der letzte ans Werk. In diesem Augenblick der Trennung ruft der Dichter gerne noch

einmal die Erinnerung an die Geburtsstunde seines Buchs herauf. Schon die Stillingsche Anekdote vom Verlegerbesuch gehört eigentlich hieher. Durch drei stilistisch weit auseinanderliegende Beispiele sei dieses Motiv illustriert.

Fischart sieht die Begegnung mit der Buchidee als vergnügtes Stelldichein zwischen Autor und Held. Die Beiden beratschlagen, wie man sich gegenseitig zu Ruhm verhelfen könnte:

Darauff zu Rath wir giengen dan,
Ob wir auch etwas fiengen an,
Daß uns zu Lob und Namen reicht,
Dessen wir uns han bald vergleicht,
Und mit einander abgeredt:
Wie man den Sachen weiter thet:
Und hat nemlich mein kundt begert,
Daß ich mich ließe unbeschwert
In diesem handel brauchen hie,
Er wolt vergelten mir die müh,
Und solt von Im was machen news
Und solches nur in Reimensweiß.
So dient ich jm und vielen Leuten,
Die dieses wercks sich alle frewten ...

Mit anmutiger Ironie wird der Sachverhalt ins Gegenteil verkehrt: der wahrhaft Ruhmsüchtige ist nicht der Autor, sondern der Held, der unbedingt besungen sein will und darum in der ersten Vorrede («Der Eulenspiegel zum Leser») so dankbar jubelt: «Nun hab ich guter Eulenspiegel / Bekommen auch Poetisch Flügel ... Nun hab ich mein Homerum auch ...»

Im bereits erwähnten «Ehrengedächtnis der fürtrefflichen Welschinne Eromena» wird die Heldin im Siegeszug aus Italien herauf ihrem Deutschlehrer, dem Übersetzer von Stubenberg, entgegengeführt. Die Reise selbst ist ein unerhörter Triumph: Cupido kutschiert, Vulkan hat den Wagen geliefert. «Ihre zarte bloße Hände», heißt es von Eromena, «siegeten mehr über die Hertzen der Anschauenden als Schild und Lantze / die sie in denselben führte ... Juno wurde aufs Neue gantz voller Eyfer aus Beysorge / ihr buhlerischer Gemahl würde ihr wieder über die Schnur hauen.» Von oben lachen die Sterne der Heldin zu, «deren Lob schon längst bis in ihre Häuser erschollen ... Untenher ließ die Erde / auf dem gantzen Strich / über welchen dieser Wagen herschwebete / eine unzählige Menge Veilchen / Rosen / Lilien / Jasminen ... hervorschießen ... Die frölichen Lufftsänger umzuckten den Wagen / und begrüßeten ihn mit ihren süß-spielenden Cantoreyen». Bei der Ankunft in Deutschland wird zu Ehren der Heldin der Dreißigjährige Krieg abgebrochen. Nur kann sie leider kein Deutsch, und man hat Schwierigkeiten, sich mit ihr zu verständigen. Eines Tages kommt sie in ein «lusti-

ges» Tal und läßt sich ermattet auf einen Blumenhügel nieder. Hier wird ihr durch ein kunstvolles Echospiel «Unglück» als Lehrer empfohlen. Der «Unglückselige» wohnt gleich nebenan, empfängt sie sehr höflich; die Privatstunden können sofort beginnen: «Daher sie letztlich dieser Sprache so mächtig wurde / daß wer sie nun reden höret / fast glauben muß / sie sey eine geborne Teutschinne / und keine Welsche».

In bester Vorredenlaune beschreibt Wieland dem Leser die Glücksekunde, da ihm der Einfall zu den «Abderiten» kam: «Der Himmel weiß, daß mein Herz damals an nichts Arges dachte. Es war ein schöner Herbstabend; ich war allein in einem Zimmer des obersten Stockwerks meiner Wohnung und sah vor Langerweile zum Fenster hinaus; denn schon seit vielen Wochen hatte mich mein Genius gänzlich verlassen. Ich konnte weder denken noch lesen; alle meine Laune, alles Feuer meines Geistes schien erloschen; ich war dumm – aber ohne an den Seligkeiten der Dummheit Anteil zu haben, ohne einen Gran von dieser stolzen Zufriedenheit mit sich selbst ... Kurz, ich fühlte meinen Zustand, er lag schwer auf mir; ich schüttelte mich vergebens ... Auf einmal war mir, als ob ich eine Stimme hörte, die mir zurief: Setze dich, und schreibe die Geschichte der Abderiten! – Und plötzlich ward es leichter und heller in meinem Kopf. Ja, ja, dacht' ich, die Abderiten! Die Geschichte der Abderiten, was kann auch natürlicher seyn? Die Geschichte der Abderiten will ich schreiben – verzweifelt, wie mir ein so natürlicher Einfall nicht schon längst gekommen ist? – Also setzt' ich mich und schrieb, und schlug nach, und compilierte ... und es war eine Lust zu sehen, wie mir das Werk von den Händen ging».

Die Tatsache des Einfalls wird als reine Bagatelle behandelt; wichtig ist nicht der Einfall, wichtig ist der Autor, der ihn hat, dessen «Witz» auch in trüben Stunden solche Einfälle produziert. Keine Spur von Ergriffenheit im Augenblick der Zündung, wie man sie noch bei Stilling fand, keine Spur von Dankbarkeit für das Geschenk der Idee. Die Begegnung mit dem Werk wird zur geschickt inszenierten Selbstbegegnung; Abendstimmung und Langeweile sind die Wehmütter der «Abderiten», und durch das Bekenntnishaft-Intime der Schilderung blitzt überall Autorenkoketterie.

Die drei Beispiele, die wir hier nebeneinander gestellt haben, ließen sich als bürgerliche, höfische und empfindsam-humoristische Begegnung mit dem Werk charakterisieren. Fischart stellt die Begegnung als gegenseitige Abmachung dar, man darf fast sagen, auf finanzieller Basis («Er wolt vergelten mir die müß»). Die Heroine Eromena wird unter Göttergeleit nach Deutschland gefahren und dort vom adligen Übersetzer ehrfürchtig empfangen. Wieland, der hier in der Sterne-Nachfolge steht, ist vom eignen Einfall bezaubert, spiegelt sich darin und geht mit bestätigtem Selbstgefühl aus der Begegnung hervor.

Nur der Vollständigkeit zuliebe sei noch jener Veranlassungsformel ge-

dacht, die sich vom antiken Dramenprolog bis ins wissenschaftliche Vorwort von heute hinüberretten konnte, ohne von ihrer Brauchbarkeit und Beliebtheit das Geringste einzubüßen: der Sitte, auf Vorgänger und Kollegen so lange einzuhacken, bis die «schmerzlich empfundene Lücke» entsteht, die der Autor sogleich mit dem vorliegenden Buch zu schließen verspricht. Die beste «Materie zur Vorrede» sei, «auf den Autor erbärmlich zu schimpfen, den man just in dem Werke am meisten geplündert hat», meint Helfrich Peter Sturz in seiner Satire «Poetae fiunt non nascuntur». Auch hier ist der Angriff die beste Verteidigung. Der attackierende Autor gewinnt eine glänzende Ausgangsposition, die es ihm leicht macht, die Entstehung seines Werks zu rechtfertigen und es zugleich als originell und unentbehrlich zu empfehlen. Außerdem, wo soll man rezensieren, wenn nicht in der Vorrede, die bis gegen Ende des 17. Jahrhunderts, das heißt, bis die kritischen Journale aufkommen, das einzige Sprachrohr literarischen Urteils bleibt? Wir verzichten jedoch darauf, diese Entwicklung zu belegen; sie gehört in die Geschichte der literarischen Kritik und kann uns hier nicht beschäftigen.

Vorgänger, Quellenberufung und Wahrheitsbeteuerung

Es finden sich aber auch Zeugnisse, die den Vorgänger in einem freundlicheren Lichte zeigen, ja ihn dankbar und rühmend nennen. Indem er den Namen des Vorgängers weitergibt und ihn als Meister und Vorbild oder doch als Anreger rühmt, entledigt sich der Dichter einer Dankesschuld. Dankbarkeit dem Vorgänger gegenüber findet man heute höchstens noch im akademischen Schrifttum. Wenn der moderne Dichter seinem poetischen Ahnherrn ein Denkmal errichten will, tut er es lieber abseits vom eignen Werk in einem besonderen Essay. Eine Zeit jedoch, deren Kunstauffassung die Nachahmung geradezu verlangte, kannte keine Bedenken, diesen Tribut in der Vorrede zu entrichten.

So rühmt Murner im Eingang zur «Narrenbeschwörung» seinen großen Vorläufer auf dem Gebiet der Narrendichtung, Sebastian Brant:

Ist er ein narr, als er das schribt,
So weiß ich nit, wer wiß belibt;
Er durt mich, das im wisheit brist,
Und er so ganz einfeltig ist,
Doch hab ich in für wis geacht,
Das er sich selbs zuom narren macht.
Er hat ein schiffart usgerist,
Da findt ein ieder, wer er ist,
Was ieder si, wirdt er bericht,
Der eben war nimt sin gedicht ...

Murner weiß, daß dieser Hinweis seine eigene Leistung nicht aufhebt, sondern unterstreicht und seiner moralischen Absicht die nötige Autorität verleiht. – Rührend wirkt Fischarts Erinnerung an seinen «lieben Herrn Vätter»: «Wiewol sich etliche bisweilen dessen underfangen, als under anderm mein lieber Herr Vätter und Preceptor Caspar Scheid seliger gedechtnuß, so solche fürhabende Matery seinem Grobiano gleichmeßig zuhandlen befunden, aber von wegen Schulgeschafft und ernstlicherem studieren darvon abgehalten. Desgleichen Hans Sachs in seinen Gedichten, so etliche deß Eulenhelden dück und stück ... hat anzudeuten fürgenommen, und andere vielleicht mehr, die mir nit alle bewußt». Interessant ist das konzessive «Wiewol», das den Satz einleitet und leise die Abkehr von der mittelalterlichen Kunstauffassung anmeldet. Die Wiederholung des Eulenspiegelthemas scheint nun einer Entschuldigung bedürftig.

Im Barockroman ist die pietätvolle Verneigung vor dem Vorgänger selten. Man bemüht zwar, wie wir gesehen haben, die Alten auf Schritt und Tritt, aber weniger aus Dankbarkeit als um an ihrem Glanz den eignen Ruhm anzufachen und mit ihnen um den Lorbeer zu ringen.

So stolz die Humoristen des 18. Jahrhunderts auf den Titel des Originalgenies waren, so wußten sie doch selbst genau, wieviel es damit auf sich hatte. Außerdem verlangte gerade der geschwätzige, bekenntnishafte Vorredenstil, den sie entwickelten, daß die großen Vorbilder jenseits des Kanals genannt wurden. So sucht der Sterne-Imitator Schummel im langen Vorbericht zu seinen «Empfindsamen Reisen durch Deutschland» die Nachahmung als solche zu rechtfertigen, indem er die großen Nachahmer der Weltliteratur herzählt: «Vergil ahmte den Homer, Klopstock den Milton, Gleim den Tyrtäus und Geßner den Theokrit nach ... Und brennen nicht die Lichter aller dieser Männer ... noch bis auf diese Stunde so schön, daß es eine Lust anzusehen ist? Der Himmel bewahre mich für dem rasenden Gedanken, daß ich nun ... sagen wollte, ich hätte mein Licht an Yoricks Lustfeuer angesteckt.» Der Widerspruch zwischen origineller Erfindung und nachgeahmter Manier, der die ganze Schule kennzeichnet, wird von Schummel durchaus nicht als peinlich empfunden, sondern im Gegenteil als herrliche Gelegenheit zur Selbstentblößung ausgekostet: «Ich habe kein einziges Buch nachgeschlagen, sondern alles in meinem Kopf und aus meinem Herzen herausgenommen – Ich habe unter einer beständigen Bewegung meines Tympanums geschrieben ...» Und gleich darauf: «Als ich Yoricks Schriften eins, zwei, drei, viermal gelesen hatte ... überfiel mich der Schreibenthusiasmus so heftig und so ungestüm, daß ich ihm allein nicht widerstehen konnte ...» Hippel, Müller von Itzehoe und sogar Stilling im «Heimweh»: sie alle bekennen sich unumwunden zu den Engländern.

Am großartigsten freilich Jean Paul in der «Alten Vorrede von Siebenkäs selber», die den «Palingenesien» vorausgeht. Siebenkäs erklärt darin, die

besten Satiren habe er längst vor seiner Geburt aufgesetzt, als er noch im «limbus infantum» war: «Swift, Sterne und Butler hatten weiter keinen Schaden davon, daß ich ihnen solche Werke wie das Märchen von der Tonne und Tristrams Leben und Hudibras ... nicht nur vorlas, sondern wochenlang vorstreckte im Manuskript. Die Folgen weiß jeder». Während er noch in der andern Welt habe passen müssen, seien die drei hinunter und hätten seine Werke schändlicherweise unter ihrem Namen publiziert. Er habe den Betrug erst den Augenblick bemerkt, da er geboren war. Kann man den Meistern schöner huldigen als durch den neidischen Scherzanspruch, den Jean Paul hier gegen die Lieblinge seiner Leipziger Satirenzeit erhebt? Nicht nur die eigenen, auch alle fremden Werke möchte er geschrieben haben und empfindet den Vorgänger als Plagiator, der, durch einen lächerlichen Zeitvorsprung begünstigt, die besten Sachen bereits gesagt hat, Einfälle, die doch auch er, Jean Paul, jederzeit hätte haben können. Es ist im Grunde derselbe unersättliche Literatenehrgeiz, der Wuz den Meßkatalog zur Bibliothek ausschreiben läßt und der noch den späten Fibel treibt, seinen Namen in unschuldigem Betrug vor wildfremde Bücher zu drucken.

Dem Mittelalter bedeutet der Hinweis auf den Vorgänger freilich mehr als Pietät und Dankbarkeit. Er war der unentbehrliche Gewährsmann, der die Verantwortung für die Wahrheit des Erzählten übernehmen mußte. Über die Wahrheitsbeteuerung, die im mittelalterlichen Prolog oft in eine Berufung auf die Quelle eingekleidet war, findet man Näheres in der angeführten Spezialliteratur. Für die späteren Schicksale dieser Formel können wir kaum mehr als Andeutungen liefern. Das Verhältnis von Wahrheit und Fiktion im neuern Roman ist so kompliziert und hintergründig, daß nur eine eingehende Untersuchung hier Klarheit schaffen könnte.

Der Dichter kennt verschiedene Mittel, seine Erzählung mit Glaubwürdigkeit auszustatten. Er kann rundheraus erklären: «Daz ist wâr», und es dabei bewenden lassen. Schon eleganter als diese apodiktische Behauptung wirkt die Berufung auf Quellen und Gewährsmänner, die antik-gelehrten Ursprungs ist. Aus der Quellenberufung entwickelt sich die von der Romantik so virtuos gehandhabte Manuskriptfiktion. Ob der Dichter an die Zuverlässigkeit seiner Quelle glaubt oder nicht, ist dabei unwesentlich. Im Gegenteil, je stärker er zweifelt, umso lebhafter die Fiktion, dem Erzählten liege Wirklichkeit zugrunde. Dichterische Quellenkritik ist wohl die raffinierteste Form der Wahrheitsbeteuerung, und der Autor, der das Philologengesicht aufsetzt, wie Grimmelshausen im «Beschluß», darf auf unbegrenztes Vertrauen rechnen. – Die Illusion fördern schließlich auch jene punktierten Abkürzungen von Orts- und Familiennamen, wie sie besonders die romantische Novelle liebt, weil sie durch ihre Pseudodiskretion Personal und Lokal der Erzählung so täuschend mit dem Schein zeitgenössischer Wirklichkeit umgeben.

Keine noch so laute Wahrheitsbeteuerung aber bringt den uralten platonischen Vorwurf der Verlogenheit zum Verstummen, den die geistliche Dichtung unentwegt der weltlichen entgeschleudert, und der bis heute die gefährlichste Waffe der Romangeegner geblieben ist. Am unerbittlichsten wird dieser Vorwurf in Heideggers «*Mythoscopia Romantica*» laut, einem Buch, das wie kein anderes dem deutschen Roman den Prozeß macht. Heute, wo man dichterische Willkür als eine Selbstverständlichkeit hinnimmt, ist es nicht schwer, über diese Schrift zu lächeln. Und doch hat die «*Mythoscopia*», die die poetische Nachschöpfung der Wirklichkeit als verruchte Lüge und Störung des göttlichen Weltplans anprangert, das Hintergründige der dichterischen Existenz vielleicht tiefer erfaßt als manche Abhandlung der Aufgeklärten.

Diese Angriffe aus dem moralisch-theologischen Lager abzuwehren, mobilisierten die Romanautoren die alte aristotelische Unterscheidung zwischen Historie und Poesie, die in der barocken Vorreden-Ästhetik überall begegnet und als Unterscheidung zwischen dem Wahren und dem Wahrscheinlichen in der Ästhetik der Zürcher dann eine auf lange hinaus gültige Formulierung fand.

Der Rückzug aus der Wahrheit in die Wahrscheinlichkeit – das 18. Jahrhundert wird dafür «Natur», das neunzehnte «innere Wahrheit» sagen – meldet sich, soviel ich sehe, zum erstenmal bei Konrad von Würzburg an. Seine Erzählung vom «Schwanritter» ist nicht mehr wahr, sie will nur noch für wahr genommen werden: «Man sol für eine wârheit / diz maere wizen und verstan: / got der hat wonders vil getân / daz noch unmöglicher was». Man sieht, der Rückzug wird mit größter Vorsicht eingeleitet. Weil bei Gott kein Ding unmöglich ist, darf der Dichter auf den absoluten Wahrheitsanspruch verzichten. Konrads Begründung ist noch mittelalterlich fromm; in der Auffassung der dichterischen Wahrheit jedoch kündigt sich hier schon jene später mit so subtilen Mitteln durchgeführte Differenzierung an. Daß das Erzählte nicht tatsächlich geschehen sei, aber doch jederzeit geschehen könnte, mit diesem Bescheid muß sich der Leser nun allmählich abfinden.

Damit sind die drei grundsätzlichen Haltungen genannt, die der Dichter der Wahrheit gegenüber einnehmen kann: strenger dokumentierter Wahrheitsanspruch beim höfischen Epiker, Gleichgültigkeit oder offene Mißachtung beim Spielmann und schließlich der Kompromiß der Wahrscheinlichkeitsformel. In der Unterhaltungsliteratur des 16. Jahrhunderts finden wir die drei Auffassungen nah beieinander.

Den Wahrscheinlichkeitsstandpunkt, nun freilich ganz roh und ohne religiöse Begründung, vertritt Freys Vorrede zur «Gartengesellschaft»: «Dann ob gleich wol ... gute schwenck darinnen seind, so der warheit ungleich, so ist doch möglich daz solches oder dergleichen beschehen sein mag,

oder noch beschehen möcht, wie sich dann noch heut bey tag etwann seltsam ding mit worten und wercken auf die ban schicket, welches man sunst nit geglaubt oder vermeinet het ...» Bei Montanus dagegen ist noch die alte spielmännische Unbekümmertheit lebendig, die die heikle Erörterung mit einem Scherz aus der Welt schafft: «Und wa auch etwas wer / Darin geschrieben, das dich deucht wunderbar / Und ungleublich, so ist es nit gesungen / Das du es zu glauben bist gezwungen, / Und hat die sach ein solchen bschaid: / Glaubsts nit, so bist darumb kein heid». Für Schumanns Idealroman «Christoffel und Feronica» gilt immer noch die mittelalterliche Wahrheitsauffassung, der die geschriebene Überlieferung genügt: «Welche history ich hab gelesen in einem geschribnen buch zu Basel im acht und vierzigsten Jahr». Wenn er dann bedauert, die Regierungsjahre der Helden vergessen zu haben, so befestigt er damit nur noch den Glauben an die historische Wahrheit seiner Erzählung: «Denn es wer sehr schön, so die zeit irer regierung darbey were, welches dann nicht kann sein und mir solchs ist auß der acht gefallen; hab ich auch keine falsche zal wöllen darein setzen».

Für die barocke Wahrheitsbeteuerung verweisen wir auf den letzten Abschnitt von Wehrlis Lohenstein-Untersuchung. Sie kommt zu dem Schluß, daß die Formel nur noch rein dekorativ verwendet werde, denn es seien sich «Dichter und Leser völlig klar über den phantasiemäßigen Charakter der Romane».

Vor allem Zesens Vorrede zur «Assenat» zeigt, wie die konventionelle Wahrheitsformel nur noch dazu dient, die Vielwisserei des Literaten ins rechte Licht zu rücken. Die «Assenat» sei «ihrem gantzen grund-wesen nach» nicht erdichtet. Alles sei «heil und unverrückt» aus der Heiligen Schrift und andern glaubwürdigen Quellen gezogen, «wiewohl ich ihr zuweilen ... einen höhern und schönern schmuck und zusatz, der zum wenigsten wahrscheinlich, gegeben». «Ich habe sie nicht aus dem kleinen finger gesogen, noch bloß allein aus meinem eignen gehirne ersonnen.» Mit einem deutlichen Seitenblick gegen Grimmels Hausens «Joseph» nimmt er dann die erfundenen «Liebsgeschichten» aufs Korn. «Hier aber haben wir keiner erdichtungen, keiner vermaskungen, keiner verdrehungen nöhtig gehabt. Die nakte wahrheit dieser sachen ... konte solches alles ohne das genug thun. Aus den hinten angeführten Anmärkungen, da ich meine verfassung aus den Schriften der Alten und Neuen bewähre, wird es der Leser sehen: wiewohl ich kaum die helfte, damit ich seiner geduld, durch alzuüberflüssige weitschweifigkeiten, nicht misbrauchte, anmärken dürfen.» Ob der Leser sich durch den gelehrten Apparat blenden ließ oder nicht, nach außen wenigstens gilt Phantasie noch immer als unhöfisch. Sie durch zähes Quellenstudium zu besiegen, ist der höchste Triumph des Könners, ein Sieg der Form über die Verlockungen des Stoffs. So aufdringlich rühmt sich Zesen

dieser Leistung, daß man aus jedem Wort die Verachtung gegen den ungebildeten Vorgänger und seine «erdichteten wunderdinge» heraushören kann.

Kein Wunder, daß der Reise -und Abenteuerroman, der sich durch artistische Präntionen weniger gebunden fühlt, die lästige Formel abzuschütteln trachtet. Die «Asiatische Banise» wahr gerade noch das Dekorum, wenn sie von «mehrentheils wahrhaftigen Begebenheiten» spricht, «welche sich zu Ende des fünfzehnen-hundertens Seculi bey der grausamen Veränderung des Königreichs Pegu und dessen angrenzenden Reichen zugetragen haben».

Bei Reuters «Schellmuffsky» wird die Wahrheitsbeteuerung bewußt durch grobkörnige Ironie ins Gegenteil verkehrt und damit liquidirt: «Solte ich aber wissen, daß dasselbe, welches ich mit großer Mühe und Fleiß aufgezeichnet, nicht von jedermann geglaubet werden solte, so wäre mirs der Tebel hohlmer höchst leid, daß ich einige Feder damit verderbet; Ich hoffe aber der Curiöse Leser wird nicht Abergläubisch seyn Und diese meine sehr gefährliche Reise-Beschreibung vor eine bloße Aufschneiderey und lügen halten, da doch bey dem Sapperment alles wahr ist, und der Tebel hohlmer nicht ein einziges Wort erlogen ...» Schnabel hält nur noch ganz locker am Wahrheitsanspruch fest und versucht im übrigen die Fiktion allmählich literaturfähig zu machen und der Phantasie das Wort zu reden: «Warum soll man denn ... nur eben lauter solche Geschichten schreiben, die auf das kleinste Jota mit einem körperlichen Eyde zu bestärcken wären? Warum soll denn eine geschickte Fiction, als ein Lusus Ingenii, so gar verächtlich und verwerfflich sein? ...»

Im Realismus der Aufklärungszeit gelangt die Wahrheitsbeteuerung noch einmal zu später Blüte. Damit wiederholt sich eine Kurve, die schon in der mittelalterlichen Literatur anzutreffen ist. In der phantastischen Epik des Spätmittelalters (Jüngerer Titulrel u. a.) hatte die Wahrheitsbeteuerung jeden Sinn verloren; mit der realistischen Richtung kam sie zu neuen Ehren. Hugo von Trimberg führt für seinen «Renner» zwölf christliche und zwölf antike Gewährsmänner an, und der Marner ruft den eignen Gönner zum Zeugen seiner Glaubwürdigkeit auf. – Im 18. Jahrhundert kann man freilich nur noch von einer Scheinblüte der Formel sprechen, denn erstens hat sich unterdessen der Begriff des Wahren unmerklich in den des Natürlichen oder Selbsterlebten hinüberentwickelt, und zweitens hat – wohl infolge dieser Wandlung – die alte Beteuerung ihren beschwörenden Ernst abgelegt und fast überall einen Stich ins Gutmütig-Beschwichtigende erhalten, der zuweilen in offene Parodie ausschlägt. «Geb dir alles so wieder, wie ichs auf meinen Reisen mit eignen Augen gesehen und erfahren, alles die reine, gediegne Wahrheit, wie's einem biedren Wandrer eignet und gebühret ...»

Daß die Wahrheitsbeteuerung im Grunde jede Notwendigkeit eingebüßt hat und nur noch als Scherzartikel von Autor zu Autor wandert, wird dort

besonders klar, wo der Romanautor die so mühsam erarbeitete Unterscheidung von Poesie und Historie parodistisch aufhebt und sich als quellentoller, urkudentüchtiger Geschichtsschreiber präsentiert. Von Sterne hatte man den komischen Kunstbegriff übernommen, die «Geschichte» des Helden vom Mutterleibe an mit historischer Akribie zu verfolgen. «Alles ganz einfältig zu erzählen, wie es vorgegangen ist», so lautete nun die Devise der aufgeklärten Shandy-Anbeter, die den tiefen Humor des Originals freilich nur in Verdünnung wiedergeben. Schon Hippel, einer der ersten Sterne-Schüler und sicher der beste, hatte sich bereit erklärt, für seine «Lebensläufe in aufsteigender Linie» «alles nach Gestalt und Gelegenheit der Umstände mit unumstößlichen Urkunden zu belegen». In Nicolais «Sebaldus Noth-anker» wird diese Art von «Wissenschaftlichkeit» dann so ermüdend ausgeschlachtet, daß nicht die beabsichtigte komische Wirkung, sondern bloß der Eindruck eben jener Pedanterie entsteht, die der Verfasser travestieren wollte. «In dieser wahrhaftigen Lebensbeschreibung hingegen hat man die Zeitrechnung so genau beobachtet, daß man nicht allein das Jahr, sondern auch den Monat und den Tag angeben kann, wenn eine jede Begebenheit vorgegangen ist, und an vollständigen diplomatischen Beweisen wird diese Geschichte keiner andern nachzusetzen seyn ...» Umständlich zählt der Verfasser dann die lange Reihe der gedruckten und ungedruckten Urkunden auf; natürlich sind sämtliche Briefe der Helden in seinen Händen. Die gedruckten Akten allein würden etwa sieben bis acht Quartbände füllen, aber es sei schwer, Herausgeber dafür zu finden. Bis dahin müßten die Gelehrten dem Verfasser ebenso auf sein Wort glauben wie die «vielen leichtsinnigen Leser, die die Urkunden doch nicht ansehen ...»

Wenn Nicolai behauptet, die historische Wahrheit seines Helden durch eine Bibliothek von Dokumenten beweisen zu können, so verwendet er im Grunde nur den alten Handgriff der Quellenfiktion, den man schon von Wolframs «Kyot» her kennt. Quellenfiktion und Manuskriptfiktion laufen auf dieselbe Wirkung hinaus. Beidemale verschanzt sich der Autor unangreifbar hinter ein Bündel alter Papiere, die ihm das Schicksal in die Hände gespielt hat. Sein Fund gewährt ihm herrliche Maskenfreiheit, zwar nicht so viel wie der Anonymus genießt, dafür braucht er aber auch nicht auf Namen und Ruhm zu verzichten. Satiriker und Erotiker haben von jeher gern mit Fiktionen gearbeitet. Auch die Verantwortung für die Echtheit des Erzählten läßt sich jetzt leicht auf die Vorlage abwälzen, wenn überhaupt Zweifel laut werden. Denn die Autoren kennen ihre Pappenheimer: Was aus des Dichters eigener Lügenfeder fließt, bleibt ewig verdächtig; was er nur aushändigt und weiterbietet, steht von vornherein höher im Kurs. Kommt dann noch Altersstaub und Schimmel aufs Manuskript, führt ein seltsamer Umstand zu seiner Entdeckung oder lernt der Herausgeber die Nachkommen des wirklichen Autors kennen, so schläft der Leserargwohn

völlig ein, der Eindruck des wirklich Geschehenen verdichtet sich und wird zuletzt unwiderstehlich.

Die Absicht ist, wie gesagt, die gleiche, in ihrer Technik jedoch weichen Quellenfiktion und Manuskriptfiktion leicht von einander ab. Bei der Manuskriptfiktion, wie sie in Grimmelshausens «Beschluß» begegnete, stellt sich der Autor als Herausgeber eines Manuskripts vor, das ihm unter meist genau beschriebenen Umständen in die Hände gekommen ist und das dann unverändert oder höchstens mit Anmerkungen versehen in Druck geht. Es ist die Technik, die auch dem Briefroman zugrunde liegt. Die Quellenfiktion dagegen maskiert den Verfasser nicht als Herausgeber, sondern als Kompilator, der seine Geschichte aus mehr oder minder zuverlässigen Dokumenten zusammenstoppelt. Nach diesem Prinzip sind fast alle Romane Jean Pauls angelegt, der denn auch immer wieder den Biographenrang in Anspruch nimmt und sich bald neidisch, bald abschätzig vom bloßen «Erfinder» distanziert. Gerade Jean Paul zeigt, was für geistvolle Möglichkeiten die Quellenfiktion bietet. Während Nicolai breit und sicher auf seinem Aktenhaufen sitzt und eigentlich bloß exzerpiert, lebt Jean Paul von der Hand in den Mund. Die Neuigkeiten aus Flachsenfingen, Haslau, Pestiz, wo die Geschichte noch in vollem Gange ist, kommen nur tropfenweise, so daß der Autor immer nur um einen Posttag, oder wie die Kapiteleinheit nun heißt, mehr weiß als der Leser. Dadurch entsteht ein Gefühl prickelnder Unsicherheit, das Nicolai mit seinem behäbigen Fundament gerade vermeiden möchte. Nicolai ist der Zahlungskräftige, der gleich zu Anfang seine saubere Buchhaltung vorweist und sich damit beim Leser unbegrenzten Kredit verschafft. Jean Paul schreibt auf Borg; es ist jedesmal ein Wunder, wenn er ohne Konkurs auf der letzten Seite anlangt. Der eigentümliche Schluß des «Hesperus» wurde ihm oft genug als Bankrott ausgelegt. Die Quellenfiktion, sonst eine verkleidete Wahrheitsbeteuerung, verkehrt sich bei ihm ins Gegenteil, indem sie den Glauben ans Erzählte nicht vertieft, sondern erschüttert.

RECHTFERTIGUNG

Moralische Rechtfertigung: Besserung und Abschreckung

Der einzige außerkünstlerische Angriff, den der mittelalterliche Dichter zu fürchten hatte, war der Vorwurf der Lüge. Darüber hinaus vom Dichter eine moralische Legitimierung seines Werks zu verlangen, fiel niemandem ein. Geistliche und weltliche Dichtung waren beide auf Gott ausgerichtet; Förderung und Erhebung des Hörers galt daher beiden als selbstverständliches Ziel. Die Besserungsabsicht, die beim geistlichen und didaktischen Gedicht klar obenauf liegt, wird im weltlichen meist nur angedeutet. Hier wird sie durch das beispielhafte Leben des Helden verkörpert, ganz ähnlich

wie später im höfischen Roman des Barock. Erst die Dichter der Spätzeit – ein Konrad von Würzburg etwa – begnügten sich nicht mehr, die Tendenz durch den Helden allein darzustellen, sondern schreiben sie in Worten aus. Die Formel, auf die sie dabei unermüdlich zurückgreifen, lieferte ihnen die «Ars poetica» des Horaz: «Aut prodesse volunt aut delectare poetae / aut simul et iucunda et idonea dicere vitae ... Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci / lectorem delectando pariterque monendo ...» Daraus entwickeln sie jene Lehre vom Angenehm-Nützlischen, das der Vorrede bis spät ins 18. Jahrhundert das Gepräge gibt. – Immerhin ist bezeichnend, daß die Rechtfertigung weltlicher Werke erst bei Dichtern auftritt, die nicht mehr allein für die ritterliche Hofgesellschaft, sondern ebenso sehr für das Stadtbürgertum singen. Die moralische Rechtfertigung der Profanerzählung scheint ein Merkmal bürgerlicher Kunst zu sein. Auch der höfische Barockroman steht ihr, wie man sich erinnert, äußerst kühl gegenüber und schiebt sie gerne vom moralischen aufs ästhetische Geleise ab.

Den spätmittelalterlichen Typus des adligen Stadtdichters verkörpert am schönsten Konrad von Würzburg, der uns schon als erster Vertreter der Wahrscheinlichkeitslehre wichtig war. An zwei Stellen seines Werkes allegorisiert er das horazische Diktum sehr schön durch das Bild vom Obstbaum, dessen Blüte, die «kurzewile», als Frucht den «nützen wisen rât» hervorbringt:

ein boum der bringet unde birt
ein obez unde die schœne bluot
als in der selben wise tuot
ein götelichez maere.
nütze unde fröudenbaere
kan es mit ein ander wesen.

Kurzweil und Besserung sind die beiden Angelpunkte, um die sich die Rechtfertigung durch die Jahrhunderte hinunter dreht. Predigen ist gut und recht, so ließe sich der Inhalt dieser eintönigsten aller Vorredenformeln etwa zusammenfassen, aber was nützt die beste Predigt, wenn niemand zuhört? Wo sind die Leser, die durch geistliche Lektüre gebessert worden wären?

All land sind jetz voll heilger geschriff
Und was der selen heil antrifft,
Bibel der heiligen vätter ler
Und ander dergleich bücher mer
In maß daß ich ser wunder hab
das niemant bessert sich dar ab ...

So eröffnet Sebastian Brant sein «Narrenschiff», und wenn Harsdörffer der deutschen Jugend Biondis «Eromena» empfehlen und dabei allfällige Be-

denken gegen die Liebesgeschichten zerstreuen möchte, so lautet die Klage ganz ähnlich: «Wie viel gute geistliche Bücher verliegen und können auf keine Weise der Jugend in die Hände gebracht werden ...» Wer den Leuten ins Gewissen redet und die «Wahrheit» sagt, muß damit rechnen, daß sie einschlafen oder handgreiflich werden:

Solt ich ietz ein sündler nennen
Er würd mit fusten nach mir rennen.
Aber wenn ichs narren heiß,
Schelmen, geuch und gickenschweiß,
So lachendt sy und hören zuo,
Was ich für ein schimpfreden thuo ...

Der «Herr Omne», wie ihn Grimmelshausen nennt, will nun einmal unterhalten und nicht belehrt sein. Die simplicianische Erkenntnis, daß die Welt betrogen sein wolle, gilt auch für den Leser, wie ihn die Rechtfertigung vorführt. Schon Fischarts Vorrede zur «Geschichtsklitterung» ist nur eine Darstellung des schlaunen Manövers, wie man dem Publikum «mit dem ergetzen dest süßer das gute möchte einschwetzen» (Prosavorrede zum «Eulenspiegel»). Überall, besonders aber bei den Satirikern, erscheint nun der Leser in der Rolle des unmündigen Kindes, dem man mit Großmutterlist die Wahrheit einlöffeln muß. In der Vorrede zu den «Drey ärgsten Ertznarren» stellt Weise sein Werk ausdrücklich als frommen Betrug hin: «Plato hat gesagt: Imperare est legitime fallere populum. Es scheint, als müßte man die Tugend auch per piam fraudem, der kützlichten und neubegierigen Welt auf eine solche Manier beybringen, drum wünsche ich nichts mehr, als die Welt wolle sich zu ihrem Besten allhier betriegen lassen ...» Wer die Vorrede irgend eines Romans aus der Zeit zwischen 1550 und 1750 aufschlägt, wird die Formel in der oder jener Abwandlung fast regelmäßig antreffen. Fischart, der den Leser genießerisch übertölpelt und – immer in Anlehnung an Rabelais – mit ärztlicher Schadenfreude zuschaut, wie der Patient die Pille schluckt, wird freilich nirgends mehr erreicht.

Konrads Obstbaum hatte das prodesse ganz selbstverständlich aus dem delectare hervorreifen lassen: für ihn sind Kurzweil und Nutzen noch natürliche Gaben der Dichtkunst. Sein Bild wirkt daher unendlich viel poetischer als das Gleichnis von der «überzuckerten Pillule», das nun so fatale Beliebtheit erlangt. Obwohl die Pillenformel auf die erlauchte Ahnenkette Plato-Lukrez-Tasso zurückblicken kann, verengert sie den Sinn der Dichtung, indem sie aus dem Dichter einen Arzt oder Apotheker, aus dem Leser einen Patienten macht und dadurch den Irrglauben stärkt, der in der Kunst ausschließlich ein Werkzeug der Tugend erblickt. Nun ist die Kurzweil nicht mehr die Blüte, aus der die Frucht des Nutzens wächst, sondern der Köder für jene, «welche sonst an dem bloßen Angel der Warheit ein Abscheuen

tragen». Sogar die «Aramena»-Vorrede, die keinen «lustigen Stylum» zu verantworten hat, führt bei ihrem Lob des Romans das Pillengleichnis an, freilich in höfisch-eleganter Variation. Die Romane, sagt Birken, «tragen güldene Äpfel in silbernen Schalen auf und versüßen die bittere Aloe der Wahrheit mit dem Honig der angedichteten Umstände».

Aber weder ihr ehrwürdiges Alter noch ihre Popularität schützen die Pillenpädagogik vor dem Schicksal so mancher Vorredenklausele: der Literatenwitz der Aufklärung bemächtigt sich ihrer und macht ihr parodistisch den Garaus. «Kindern gibt man ein Jalappenpulver am besten in einer Pflaume; Sie, Madame, schlagen es in ein Stückchen feiner Oblate, und ein gesetzter Mann schluckt es wie es da ist, frisch weg in einem Löffel voll kalten Wassers hinunter ...», so lautet das Rezept, das Müller von Itzehoe in der Vorrede zum «Siegfried von Lindenberg» verschreibt.

Die Pille steht im Dienste der Besserungstendenz. Wo Sünde und Laster aber in ihrer ganzen Kraßheit dargestellt werden, empfindet der Autor das Argument der Besserung als zu schwach und die Ausrede vom verwöhnten lachlustigen Leser als zu billig. Hier ist das stärkste Mittel der Rechtfertigung geboten, die Abschreckung, wie sie etwa Grimmelshausen in der Vorrede zum «Vogelnest II» verwendet. Mit Vorliebe bedient sich die Verbrecher- und Dirnenliteratur dieses Kunstgriffs, der auch den zweideutigsten Produkten noch Absolution und Ehrbarkeit verleiht. Da wird dem Leser eingeschärft, Mord und Ehebruch nur ja nicht um ihrer selbst willen zu genießen, sondern das schreckliche Ende genau im Auge zu behalten. Als Meister dieser moralischen Schocktherapie hat wohl der Robinsonverfasser Defoe zu gelten, der in seiner Vorrede zu «Moll Flanders» die fingierte Autobiographie der kleptomanischen Kokotte geschickt in ein Erbauungsbuch umdeutet.

Schon das Gerede von der «überzuckerten Pille» war schnell aus einem frommen Betrug des Lesers zu einem Selbstbetrug des Autors geworden. Durch den Abschreckungsgedanken entartet die moralische Rechtfertigung vollends zu jener Heuchelei, die dem Ruf der Vorrede so sehr geschadet hat. Die Grenze zwischen ehrlichem Eifer und konventioneller Verstellung wäre in jedem Fall neu zu ziehen. Bei Grimmelshausen haben wir zu Gunsten des Dichters entschieden, weil uns sein Bekehrungswille überzeugte. Gerade er, der den Leser bei andern Gelegenheiten so gern hintergeht, ist in diesem Punkt durchaus integer und versteht keinen Spaß. Aber sogar bei ihm läßt sich die Gesetzmäßigkeit beobachten, die für alle komischen Romane gilt: je stärker die Rechtfertigung moralisch verankert ist, desto verdächtiger ihre Echtheit und desto gewagter der Inhalt, so daß sich die bigotten Argumente mit der Zeit zu eigentlichen Lockvögeln für die Liebhaber des Pikanten entwickeln. Die Vorreden der Talander, Menantes und anderer Vertreter des skabrösen Fachs bezeugen dies zur Genüge.

Hygienische Rechtfertigung: Lachen und Abwechslung

Die moralische Rechtfertigung trägt den Akzent auf dem prodesse. Das delectare gilt ihr – heuchlerisch oder aufrichtig – nur als Mittel zum Zweck. Als ihr Gegenstück läßt sich jene Formel bezeichnen, die schon im delectare eine gültige Legitimation erblickt. Wir nennen sie kurz hygienische Rechtfertigung, weil sie das Daseinsrecht des Werks aus der wohltätigen, ja heilenden Wirkung des Lachens ableitet.

Wie die Wahrheitsbeteuerung in die Niederungen der Magazine und Kioskschmöker abgesunken ist, so drückt auch die hygienische Rechtfertigung ein Verhältnis zum Buch aus, das dem gebildeten Leser längst verloren gegangen ist. Man sagt nicht zuviel, wenn man Grimmelshausen den letzten großen Lacher nennt, und jene Stelle in der «Springinsfeld»-Einkleidung, wo Simplicissimus das letzte Gelächter anschlägt, gewinnt, von hier aus gesehen, kulturgeschichtliche Bedeutung. Mit dem naiven, animalischen Lachen ist es seither vorbei: die Satiriker lachen mit dem Kopf, Jean Paul, der «Freudels Klaglibell» vor Lachen nicht weiterschreiben kann, lacht mit dem tragischen Unterton des großen Humoristen. Das derbe, ungebrochne Lachen der Schwankerzähler gilt heute als primitive Lebensäußerung und begegnet nur noch, wo niedre Lustbarkeit geboten wird; höchstens in plumpen Kino- oder Kabarettreklamen mit ihrer Aufforderung, sich gesund zu lachen, lebt etwas von der alten Hygieneformel weiter.

Die hygienische Rechtfertigung des 16. Jahrhunderts entnahm ihre Argumente der zeitgenössischen Medizin. Nach der Lehre von den vier Temperamenten, den humores, war die Melancholie die Ursache unzähliger körperlicher Übel. Sie war außerdem unvereinbar mit einem Gott wohlgefälligen Leben. Der hervorragendste Vertreter dieser Auffassung ist François Rabelais. In der Übersetzervorrede zur «Geschichtsklitterung» sagt Fischart über ihn: «Dieweil er ein artzet war und wust was Hippocras im sechsten Buch Epidemia lehret, daß ein rechtschaffener Medicus ... wißlich ist, dz nit alle kranckheit am oder im leib sich erregen, sondern mehrmals im gemüt durch melancholi oder traurigkeit sich begeben, welche Hertzkränckung folgendes am leib pfl eget auszubrechen».

Wie in der moralischen Rechtfertigung vergleicht sich der Dichter also auch in der hygienischen dem Arzt. Nur daß er jetzt keine goldnen Pillen mehr verordnet, sondern mit «Pulsgreifen zutastig und kitzelich» wird. Wer den Leser zum Lachen bringt, schafft ihm aber nicht nur körperliche Erleichterung. Er kuriert ihn auch moralisch, indem er ihn vor den sündhaften Folgen des Trübsinns bewahrt. Denn die Melancholie ist widernatürliche Sünde gegen Gottes Schöpfung.

Man kan nit allzeit sehen saur;
Der Teuffel hat wol, daß er traur,

Denn er hat kein erlösung nit,
 Der Mensch ist aber so gesitt,
 Daß jn Gott freundlich hat gemacht,
 Daß er allein ist, der da lacht
 Under all andern Creaturn,
 Ist nicht geschaffen nur zu murn ...
 Das Vieh sieht grewlich nur allzeit,
 Mit Menschen hat es andern bscheid ...

Für Fischart ist der Teufel der Einzige, der sich Trübsinn erlauben darf, weil keine Erlösung auf ihn wartet. Daß der Mensch allein lacht, weiß auch das Schreiberlein im «Springinsfeld»: «Das Lachen ist den Menschen angeboren und hat solches nit allein vor allen andern Thieren zum Eigentum, sonder es ist uns auch nützlich ...» Der alte, umgewandelte Simplicius aber antwortet mit seiner Rede über das Weinen, das dem Menschen «mehr als das Lachen angeboren», und erklärt schließlich, Christus habe «selbst etlichemal geweinet, aber daß er jemals gelacht, wird in Hl. Schrift nirgends gefunden...» Der Erlösungsgedanke hat seine beglückende Zuversicht eingebüßt. Zwischen Fischart und Grimmelshausen liegt eine Welt, in der sich mehr als nur der Dreißigjährige Krieg abgespielt hat.

Die Melancholie hebt aber nicht nur den Unterschied zwischen Mensch und Tier auf, sie nährt mit ihrem schwarzen Saft auch die Keime des Lasters. «Dann durch solch lesen so vertreibt mancher vil seltzamer und melancholischer gedanken, dz einem oft etwz böses durchs lesen auß dem sinn kompt, dz sonst ein großer schad darauß entstünde. Und findet mancher im lesen wie es einem andern ist gangen, dz er also sich eines besseren bsinnet und laßt seine bösen gedanken also fallen ...» Alle Schwanksammlungen benützen diese Art der Rechtfertigung und machen es sich, wie etwa Freys «Gartengesellschaft», oft schon im Untertitel zur Aufgabe, «die schwären, verdrossenen gemüther wieder zu rekreiren». Fischarts Überlegung, daß nur der Teufel als Unerlösbarer traurig sei, ist im Grunde noch ganz mittelalterlich. Spuren der hygienischen Rechtfertigung finden sich denn auch schon im ausgehenden Mittelalter. Nur wird dort weniger mit der Heilwirkung des Lachens als mit dem Abwechslungsbedürfnis des Menschen operiert:

Nu ist der mensch so chlainer stät
 Daz er nicht allweg hören mag
 Ernstleich sach an schimpfes sag
 und fräwet sich vil manger lai ...

sagt Heinrich Wittenweiler im «Ring» und rechtfertigt damit die Abwechslung zwischen rotem Ernst und grüner Dörperwelt. Als Motto für diese Art der Rechtfertigung wird gern ein Spruch aus dem 2. Buch der Makkabäer

angeführt: «Allezeit Wein oder allezeit Wasser trinken ist nicht lustig, aber bisweilen Wein und bisweilen Wasser trinken, das ist lustig. Also ist es auch lustig, so einer mancherlei lieset». Ein Rezept, das der Autor nicht nur auf den Leser, sondern auch auf sich anwendet, wie Murner gleich zu Beginn seiner «Geuchmatt» bezeugt:

Gezwungen ding, find ich geschriben,
Sindt nie lang bestendig belyben.
Solt ich denn stets selb zwingen mich,
Studieren, lesen, synnerich,
Und nit do zwischen schimpfred triben
So wurd myn ernst nit lang belyben;
Denn zwischen sorgen, die man dreyt
Sol man zuo zyten bruchen freydt ...

Jacob Frey entschuldigt sich bei seinem Patron, daß er ihm nicht «etwas daffers, ernstlichs», sondern bloß die «Gartengesellschaft» widme: «Wer kan allwegen weiß seyn. Man muß zuweilen auch dem narren platz geben ... damit das zenonisch und socratisch ernsthaftig angesicht nit allwegen ... den vorgang habe ...» Und Martin Montanus möchte mit seinem «Wegkürtzer» den schädlichen Folgen eines allzu eifrigen Studiums vorbeugen: «Dieweil aber auch mancher ist, der sich des studirens gar zu vil übernimmt, also daß er davon etwan in kranckheit falt und sich toll studiret ...»

Die hygienische Rechtfertigung verspricht also nicht Besserung, sondern Purganz, Reinigung der Säfte durch Unterhaltung. Unterhaltung freilich, darüber lassen die angeführten Beispiele keinen Zweifel, nur im Sinn eines Korrektivs gegen Einerlei und Plage des Alltags. «Rollwagen», «Rastbüchlein», «Nachtbüchlein», «Wegkürtzer», «Gartengesellschaft» – schon die Titel sagen, daß hier für arbeitsfreie Stunden erzählt wird, wo die Hände ohnehin ruhen. Die besonders von den Schwankdichtern gepflegte Formel der Gelegenheitsauswahl macht den Erholungscharakter dieser Literatur noch deutlicher. Wer lesen will, muß vorher etwas Nützlicheres getrieben haben. Dann aber soll er um seiner Gesundheit willen ein Buch vornehmen. So liegt die Bedeutung der hygienischen Rechtfertigung darin, daß sie das Bücherlesen für alle Stände zur legitimen Freizeitbeschäftigung erhob. Zugleich ist sie der Ausdruck jener daseinsfreudigen Bürgerherrlichkeit, die noch von keinem existentiellen Kummer wußte und, wie zu allen Gegebenheiten des Lebens, auch zum Buch ein natürliches, bejahendes Verhältnis hatte.

Allgemeine Schutzfunktion der Vorrede

Wer mit einem Buch «an den Tag tritt», sieht sich einer Doppelbelagerung gegenüber. Vorn liegt die träge Schar der Leser, gestaltlos, gleichgültig, in dumpfem Mißtrauen oder stofflicher Neugier befangen. Ob die Geschichte wahr, ob sie nützlich zu lesen oder lustig sei, wollen sie wissen, und der Autor beschwichtigt die Bedenken mit Wahrheitsbeteuerung und Rechtfertigung, diesen beiden äußersten und allgemeinsten Schutzfunktionen der Vorrede. Im übrigen weiß er, wie bestechlich Leser sind, und wird sie mit Scherz und Schöntun auf seine Seite locken. Denn er braucht Bundesgenossen. Hinter dem gesichtslosen Haufen lauert erst die eigentliche Gefahr, die hämische Fratze der Rezensenten, die Garde der Momi und Zoili, die gewerbliche Mißgunst treibt und die das junge Werk am liebsten feucht von der Presse weg erwürgen möchte. Dem Schlag dieser Feinde zuvorzukommen, sie durch Verwünschung und Lächerlichkeit unschädlich zu machen, ist eine Hauptaufgabe der Vorrede.

Eine zweite Bedrohung erwächst dem Werk aus dem Nachdruck. Von Sebastian Brant bis hinunter zu Jean Paul wird in der Vorrede bald grimmig, bald launig um ein geregeltes Verlags- und Urheberrecht gerungen. Grimmelshausens Auseinandersetzung mit dem Frankfurter Müller stellt in diesem Kampf nur eine, freilich besonders fesselnde Etappe dar. Uns muß jenes Beispiel genügen. Die Frage des Nachdrucks kann nur im Zusammenhang mit dem ganzen zeitgenössischen Verlags- und Privilegienwesen verstanden werden, was uns zu tief in die Geschichte des Buchhandels hineinführen würde.

Man erinnert sich an das gutmütige Gepolter, das Grimmelshausen über den «Nachspicker» des «Simplicissimus» niedergehen läßt. Die Entscheidung zwischen dem eigenen Ruhm, den er dem Nachdrucker verdankt, und den Interessen seines knausrigen Verlegers fällt ihm nicht leicht und mündet schließlich in den launigen Kompromiß jenes Scheinangriffs. Aber auch im späten 18. Jahrhundert, wo die Honorarverhältnisse besser geregelt sind und der Buchräuber den Beutel des Autors empfindlicher trifft, ist echter Nachdruckerhaß bei den Schriftstellern selten. Das Dilemma ist im Grunde noch dasselbe. Die billigen Löschpapierausgaben aus Reutlingen, Karlsruhe, Wien und Schaffhausen erschließen dem Dichternamen neue Länder; und wenn die Fleischhauer, Schmieder, Trattner, und wie sie alle heißen, ernsthaft angegriffen werden sollen, so müssen die Verleger selbst zur Feder greifen, wie Reich und Perthes es taten, weil auf die Autoren doch kein rechter Verlaß ist. Etwas vom Stärksten in dieser Beziehung leistete sich Wieland, der in seinen oft nachgedruckten «Teutschen Merkur» eine Verteidigung des Nachdrucks aufnahm, den Aufsatz dann aber sofort als reine

Ironie ausgab, als die Klagen und Drohungen der Buchhändler auf ihn ein-
drangen. – Die paar Andeutungen zeigen, daß der Nachdrucker nur be-
dingt als Feind des Werkes gelten kann, so gern ihn die Vorrede auch in
dieser Rolle auftreten läßt. Neben der Schreckgestalt des Tadlers wirkt der
«Abspicker» jedenfalls harmlos.

Die Abwehr des Tadlers, mit der wir uns hier zu beschäftigen haben, ist
aber nur der greifbarste Ausdruck für den Schutzcharakter der Vorrede
überhaupt. Da diese Schutzfunktion sich nirgends so unmittelbar verwirk-
licht wie in der Rezensentenformel, muß sie hier kurz betrachtet werden.

Die Vorrede schützt das Werk in einem doppelten Sinn. Einmal ist sie
der Schutz- und Geleitbrief, der dem Werk gute Aufnahme sichern und es
vor Mißhandlung und Mißdeutung bewahren soll. Sie wiederholt damit im
weiteren Rahmen, was die pompösen, aber so fruchtlosen kaiserlichen Pri-
vilegien, die ihr oft vorausgehen, im Hinblick auf den Nachdruck bezweck-
ten. Man könnte dies die praktische oder rationale Schutzfunktion nennen.
Daneben schützt die Vorrede das Werk in einem poetischeren Sinn, als eine
Art Schwelle nämlich, die Schein und Sein auseinander hält und die Welt
des Buchs gegen die Wirklichkeit hin abgrenzt. Die Vorrede ist die Bühnen-
rampe des Romans, könnte man sagen. Das klingt etwas überspitzt, wird
aber verständlicher, wenn man sich daran erinnert, wie etwa die hochstili-
sierten und darum besonders verletzbaren Werke des höfischen Barocks
durch ein tiefgestaffeltes Abwehrsystem gesichert und täppischem Pöbel-
zutritt entzogen werden. Dort werden die Leser, wie die Liebenden der
«Zauberflöte», stufenweise eingeweiht und von der Realität weggeführt,
bis sie hinter der letzten Huldigung endlich die Idealwelt selber finden.
Die höfische Eingangsgarnitur dient also nicht nur der festlichen Vorberei-
tung des Lesers, sie will zugleich die heroisch-galante Fiktion so weit wie
möglich von der Alltagebene weg ins Innere rücken.

Eine ähnliche Erscheinung finden wir eigentlich erst wieder bei Jean Paul,
der seine Werke selten ohne die warmen Hüllen von Vorreden und Appendices
entläßt und sie von Auflage zu Auflage wärmer verpackt, damit ihnen in der
Welt draußen ja nichts geschehe. Auch hier markiert die Vorrede die Grenze
zwischen Welt und Werk. Aber während im Barockroman Autor und Werk
sich hinter das Goldgitter der Huldigungen verschließen und dort in vor-
nehmer Zurückgezogenheit den Leser erwarten, sind die Jean Paulschen
Vorreden voll herzlichen Willkommens; er stürzt dem Leser bis an die äußerste
Pforte seines Reichs entgegen und wandert dann Arm in Arm mit ihm
durch die Vorfreuden ins Werk zurück. Nicht aus Sorge vor Profanation
wie im Barock ist das Werk hier so weit zurückgeschoben, sondern um den
seligen Augenblick des Übertritts für Autor und Leser möglichst lange hin-
zuziehen. Jean Paul ist ja wie keiner erfahren im «Antizipieren und Verlän-
gern» eines Genußes. Das ist aber nur das eine. Bei näherem Zusehn erkennt

man, daß auch seine Vorreden das Werk schützen und zusammenhalten. Wie sehr er sie selber als Einfriedungen empfand, geht aus dem Eingang zum «Appendix des Appendix» hervor, den wir diesem Kapitel als Motto vorangestellt haben. Vorreden, «diese den Garten des Buchs umfassende leere Haha's» heißt es dort. «Haha» ist ein Wortwitz von echt Jean Paul-schem Doppelsinn. Man glaubt es zunächst mit einem lautmalenden Synonym für Gelächter zu tun zu haben, besonders da die Vorreden kurz vorher als «Spielplätze und Lustlager» erscheinen. «Haha» ist aber das englische Wort für die von französischen Parkkünstlern des 18. Jahrhunderts erfundenen versteckten Grenzgräben, die die Gärten einhegten, ohne den Blick zu beschränken oder das Landschaftsbild zu stören. Bei Jean Paul – das ist das Eigentümliche – wirkt nun aber die Schutzfunktion nicht wie beim Barockroman gegen außen, sondern gegen innen: denn seine Helden und Einbildungen drängen mächtig aus der Fiktion hinaus, das Werk möchte jeden Augenblick die ohnehin unsichere Schwelle überfließen und sich verströmen, wenn es nicht im Geschleuse der Vorreden aufgefangen und gestaut werden könnte. Vielleicht gelingt es, diesen Stauungsvorgang an anderer Stelle genauer zu belegen.

Der Rezensent

Jedes Buch wird eigentlich dreimal rezensiert. Der Urrezensent ist wie Grimmelshausens Momus der Autor selber, der schon unter dem Schreiben kritisch wählt und das Brauchbare vom Unbrauchbaren scheidet. Ob er dabei an den Leser denkt oder nicht, ist gleichgültig. Die Vorstellung vom muntern Fabulierer, dessen Feder frei von aller Reflexion übers Papier fliegt, gilt für Massenproduzenten; dem echten Epiker gelingt diese Leichtigkeit nur in seltenen Augenblicken der Gnade. Wenn ein Epiker drauflos-schreibt, hat er die kritische Arbeit eben vorher bewältigt. Auch das sauberste Manuskript darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß der echte Erzähler immer wieder von Zweifeln und Mißtrauen bedroht ist und jedes Werk als ein Wagnis empfindet. Grimmelshausen befreit sich von dieser Not, indem er seine Zweifel in die Momusgestalt hinüberbannt. Aber auch wo der Momus nicht selber zu Worte kommt, sondern bloß verwünscht wird, ist er ein Bild dichterischer Angst. Der Angst nämlich, daß der Leser den heimlichen Zweifeln des Autors recht geben und sie als Kritik lautwerden lassen könnte. Vielleicht hatte Novalis diesen Zusammenhang im Auge, als er die Vorrede die «echte Rezension» des Buches nannte.

Der zweite Beurteiler ist der Verleger. Er «rezensiert entweder in einem Briefe oder mündlich in seinem Komtoir mit drei Worten vor seinem Publikum, nämlich vor dem Autor selber ...». Er «verdoppelt, wenn

er öffentlich in seiner Buchhändleranzeige auftritt, noch das stille, ins Gesicht erteilte Privatlob, und den Tadel unter vier Augen verschweigt er lieber ...».

Der dritte erst ist Momus selber. Die beiden Kampfvorreden zum «Satyrischen Pilgram» haben uns diese Schreckgestalt gleich in Überlebensgröße vorgeführt. Nirgends, weder vorher noch nachher, erscheint der Tadler so dämonisch verzerrt. Die mächtige Überhöhung ist nicht nur für den Dichter aufschlußreich; sie wirft auch ein Licht auf die geschichtliche Stellung des Rezensenten, die sich gerade in jenen Jahren entscheidend verändert. Bis ins 17. Jahrhundert verstand man unter «denen Momis und Zoilis» weniger die Kritiker als die Spötter und mißgünstigen Leser; «nidaere» eher als «merkaere», die, weil kritische Maßstäbe fehlten, das Werk nur allgemein heruntermachen konnten und sich dafür umso ungenierter am persönlichen Ansehen des Autors schadlos hielten. Erst das 17. Jahrhundert bildet diese kritischen Maßstäbe allmählich aus und pflegt dann eine kontinuierliche literarische Kritik. Scaliger hatte im sechsten Buch seiner Poetik, das er «Hypercriticus» überschrieb, die Verbindung von Theorie und Kritik gefordert. Aber nicht nur die Poetik wird nun zum Sammelplatz literarischer Urteile; es entwickelt sich die Praxis der Vorredenrezension, die in der gelehrten Welt seit dem Humanismus üblich war, jenes Verunglimpfen der Vorgänger und Kollegen, das wir an anderer Stelle streiften und das ursprünglich auf die Quellenangabe des mittelalterlichen Epeneingangs zurückgeht. Beispiele für diese Vorform der Rezension sind die spärlichen zeitgenössischen Urteile über Grimmelshausen, die uns in Zesens, Rists und Weises Vorreden erhalten sind.

Ein eigentlicher Rezensionsbetrieb setzt aber erst mit den literarischen Zeitschriften ein. 1682 gründet Mencke seine «Acta Eruditorum» nach dem Vorbild des «Journal des Scavants»; 1688 folgt Thomasius mit den «Monatsgesprächen». «Denen Momis und Zoilis» öffnet sich damit ein ganz neues Feld: die Verleumder, die man sich einst durch polternde Grobheit oder halbmagische Verwünschung vom Halse schaffte, rücken nun schnell zu gefürchteten Kunstrichtern auf. Sie werden Treuhänder des «guten Geschmacks» und drängen sich in jene oft angefochtene Mittlerstellung zwischen Autor und Publikum, in der sie sich bis heute behauptet haben. Die bequemen Richtlinien, die ihnen Gottscheds «Critische Dichtkunst» (1730) an die Hand gab, erlaubten schließlich jedem Gymnasiasten, ein Buch zu beurteilen. Die Rezensenten vermehrten sich ins Unübersehbare; sie wurden, vor allem in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, zur ärgerlichen Landplage, der man mit allerlei Projekten beizukommen suchte. So redet Jean Paul immer wieder der Selbstrezension das Wort, aber schon Klopstocks «Gelehrtenrepublik» (1773) wollte mit dem Buchhändler und Verleger auch den Kritiker als überflüssigen Agenten zwischen Autor und

Publikum ausschalten. «Eine Art von Kinderkrankheit ... die die neugeborenen Bücher mehr oder weniger befällt», nannte Lichtenberg die Rezensionen. «Man hat Exempel, daß die gesündesten daran sterben und die schwächlichen oft durchkommen. Manche bekommen sie gar nicht. Man hat oft versucht, ihnen durch Amulette von Vorrede und Dedikation vorzubeugen, oder sie gar durch eigene Urteile zu makulieren; es hilft aber nicht immer.»

Dieser Machtzuwachs des Rezensenten läßt sich nur aus der gewaltigen Entwicklung der belletristischen Buchproduktion überhaupt begreifen. Um 1740 – schon die Zeitgenossen empfanden das Jahr als Beginn der deutschen Literatur – erreichte die Verlagsproduktion endlich wieder die Höhe, die sie vor dem Dreißigjährigen Kriege inne hatte. Zugleich überholte der philosophisch-belletristische Anteil an der deutschen Gesamtproduktion in jenem Jahr zum erstenmal den theologischen. Bis in die sechziger Jahre steigt dann die Produktionsziffer stetig, aber nicht auffallend schnell. Um die Mitte der sechziger Jahre erst kommt plötzlich jenes Schreib- und Lesefieber über die Deutschen, das noch heute unheimlich wirkt, weil eine befriedigende Erklärung fehlt. Die Zahl der jährlichen Neuerscheinungen vervielfacht sich in so wilдем Tempo, daß den Zeitgenossen Sehen und Hören vergeht. Für 1780 schätzt der Buchhändler Nicolai auf Grund seiner Handlungskorrespondenz rund 5000 neuerschienene Originale und Übersetzungen. 1799 schreibt die vom Buchhändler J.G. Heinzmann herausgegebene «Berner Zeitung»: «Alle Jahre werden zwischen 6–7000 neue Bücher gedruckt, nebst dem schreiben über 20 Tausend Menschen ums Brot. So etwas hat noch keine Nation gesehen.» Bei diesen Zwanzigtausend ist das ganze Proletariat der Beiträger und Übersetzer mitgezählt. Aber auch die Zahl der reinen Originalschriftsteller sieht schon stattlich genug aus: 1773 schätzte man im deutschen Sprachgebiet 3000 Schriftsteller, 1787 waren es 6000. Zusammenfassend stellt Kapp-Goldfriedrich fest, daß sich die Zahl der Schriften und Schriftsteller in den letzten drei Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts ungefähr verdoppelt habe. Über die Vermehrung der Rezensenten fehlen genauere Angaben. Jean Paul wagt einmal die Schätzung, daß auf einen Autor fünf Kunstrichter kommen. Selbst wenn man annimmt, daß viele Schriftsteller wie Siebenkäs in ihren Nebenstunden dem kurzfristigen Erwerb des Rezensierens nachgingen, muß sich die Zahl der Mitarbeiter an den «Rezensieranstalten», die nun überall wie Pilze aus dem Boden schossen, ins Ungeheuerliche vermehrt haben.

Nach diesem kleinen statistischen Exkurs, der uns auch später, wenn vom Leser die Rede sein wird, zugute kommen soll, versuchen wir die Gestalt des Rezensenten, wie sie vor und nach Grimmelshausen in der Vorrede erscheint, etwas genauer ins Auge zu fassen.

Von Keye zu Momus

Der Tadler des Mittelalters ist Herr Keye, der Inbegriff übellaunigen Spotts:

böser liute spot ist mir unmaere
hân ich Gâweins hulde wol
von reht mîn Key spotten sol ...

Herr Keye saß mit den andern Hörern im Saal. Der Dichter hatte ihn also noch unmittelbar vor sich und konnte ihn durch feine Ironie entwaffnen – man denke an die geschickte Einteilung in wise und tumbe im Parzival-Eingang – oder ihm die zornige Verwünschung direkt ins Gesicht schleudern, wie es Jansen Enikel in der «Weltchronik» tut:

An den ougen werd er blint
an handen, fûezen werd er lam.
an armen beinen alsam.
hab er iht, daz im sî liep
daz muez im steln ein diep ...

Er weiß, wer unter den Hörern besonders gerne nörgelt, weiß, wo der allfällige Störenfried sitzt, kann ihn ins Auge fassen und einschüchtern oder ihm raten, lieber gleich wegzugehn und seinen Platz einem Bessergesinnten zu überlassen. So hält es Rudolf von Ems im «Wilhelm von Orlens» (v. 17). Mit diesen paar Angaben ist der Reichtum der mittelalterlichen Beziehung zwischen Dichter und Tadler nur oberflächlich gekennzeichnet. Sie deuten aber doch darauf hin, daß man es nicht so sehr auf den Kunstrichter als auf den hämischen Hörer abgesehen hatte, der sich während des Vortrags oder nachher abschätzig über das Gehörte äußerte. Der eigentliche fachkundige Kritiker, der Kenner, wie ihn Gottfrieds Tristanprolog als Ideal hinstellt, wird selten erwähnt. Von ihm erwartet man Wohlwollen und Förderung. An ihn richtet sich die oft mit der Captatio verbundene Bitte um positive Kritik, um Korrektur inhaltlicher Irrtümer oder formaler Unebenheiten. Rudolf von Ems ruft im «Wilhelm» zwei angesehene Literaturkenner mit Namen auf und bittet sie, ihm allfällige Fehler anzumerken. Diese persönliche Allianz mit dem Kenner bleibt aber schon im Mittelalter vereinzelt. Als Vorredenfigur kann es der wohlwollende Kenner nie mit dem viel schärfer profilierten Tadler aufnehmen.

Wer die Vorreden auf die Momus-Formel hin durchgeht, erkennt bald, daß die Abwehr des Tadlers stärker als die meisten andern Wendungen vom Temperament des Autors geprägt ist. Den Momus herausfordern bedeutet Schimpfrede und Zweikampf: nicht jeder fühlt sich dazu aufgelegt. Nur kämpferische Naturen reden sich am Tadler heiß und lassen sich zu so wilden Verwünschungen hinreißen wie Jansen Enikel. Von ihm geht eine

Linie über Fischarts «Abred an die Schalcksklügler, Auch an die Eulenstrigler und Eselsziegler» zu Grimmelshausen. Die hitzige Redeschlacht im «Satyrischen Pilgram» ist die letzte große Momus-Demonstration. Der Gott der Spötter überlebt diesen Angriff nicht. An seine Stelle tritt der Rezensent, schmalbrüstig, blaß, manchmal ein böses Lächeln um die Lippen. Momus war eine dämonische Macht, die verkörperte Mißgunst; der Rezensent ist nur noch eine Chiffre in einer der «Gelehrten Anzeigen».

«Dein und der Deinigen giftige Schlangen-Zungen / hündische Gebiß und wütende Geiffer-Mäuler ... eiterbissigen giftigen Athem ... Cerberischer Höllenschlund», so sieht Grimmelshausen den Tadler. Er trägt nicht Menschenantlitz, er ist ein Monstrum mit bissiger Hundefratze. Schon der Kirchenvater Hieronymus hatte den Neider unter dem Bild des Hundes gesehen. Das höfische Mittelalter mäßigt diese Vorstellung und gibt ihm wieder menschliche Züge. Aber ganz verstummt das Bellen nie: Walther spricht von «hovebellen»; in der Reimvorrede des Sachsenspiegels und in mancher frühen Bibelübersetzung klaffen die Neiderhunde das Wild an. «Ich acht ouch nicht waz iemen klaft / mit hazzes zungen wider mich ...», heißt es noch in Boners «Edelstein». Dann wandelt sich die Momus-Vorstellung. Der Neid bellt nicht mehr, er versetzt dem Autor giftige Stiche. «Manch hurnuß und manch bremen stich / Hab heimelich erlitten ich ...», lesen wir in Murners «Narrenbeschwörung».

Die Schwankdichter sehen die Neider als «premen», «wefftzen» oder Skorpione. «Welcher von einem scorpion gestochen ist, dem schadt nicht bald ein wefftzen stich. Und ob schon vil wefftzen und Premen, das seind verechter meines büchlins, vorhanden sein, mich begeren zu verklainern, frag ich doch wenig darnach ...» In der Widmung zum zweiten Teil des «Nachtbüchleins» setzt sich Schumann ausführlich mit einem Tadler auseinander, der dem Autor in einem Brief sein Mißfallen an den derben Spässen ausgedrückt hat, gewiß eines der frühesten Zeugnisse für diese direkte Form der Rezension: «Wie mir dann ... ain brieff von ainer wefftzen ist zu kommen, die ihren stecheten stachel hat gegen mir gerichtet. Aber gott sey lob, ich hab mich mit meinem süßen hönig als ein recht und gute byne gegen ihr gesetzt, das ich hoffe, sie werde ... iren stachel nicht gegen mir mehr recken; dann ich hab mich schriftlich schon gegen ir geweret, aber seyther kain antwort empfangen biß in die fünffte wochen, als sie mich hat mit einem solchen stachel angriffen: ich habe in meinem ersten thail des Nachtbüchleins gesetzt bossen unnd grobe schwencke, die sich nicht gezymen eheleütten zu lesen, sonderen sie seind zu grob unnd unfletig, gleich als sey dieselbe wefftze so züchtig und subtil ... Auff das aber ainer yetzt inn disem büchlein nicht zum lugner werde, so er spricht, ich habe grobe bossen darein gesetzt, hab ichs müssen war machen, das der verächter nicht leüget unnd ich es auch bestehen kan ...» Die schlaunen Folgerungen, die Schumann

aus dem Angriff zieht, machen die «wefftze» allerdings leicht verdächtig. Ob sie nicht doch bloß als eine Art Alibi für die Derbheiten des zweiten Teils erfunden wurde?

Gegen Ende des 16. Jahrhunderts macht Momus einen neuen Gestaltwandel durch und erscheint nun als das Insekt, das von jeher das Ekelhafte versinnbildlichen mußte, als die Spinne. So etwa bei Logau in der Vorrede zu den «Sinngedichten»: «Allerdings ist es nicht möglich, in einem Garten zu verwehren, daß auf die Blumen nicht so wol Bienen als Spinnen fallen ...» Sogar die «Arminius»-Vorrede greift noch auf dieses Bild zurück: «Derowegen können wir uns um so vielmehr leicht die Rechnung machen, daß, wie nicht alle Sachen allen gefallen, ja das große Welt-Licht die Sonne selbst von den Persen angebetet, von den Mohren hingegen verfluchet wird, noch die besten Speisen iedwedem Munde schmecken, also dieser unser Arminius auch nicht nach eines ieden Gehirne eingerichtet seyn, sondern ein ieder nach seiner Einbildung oder nach der Gewogenheit zu dessen Verfasser, gut oder böse davon urtheilen, und also ihm nicht besser gehen werde, als des Jupiters Bildnüsse, um dessen Kopf die Spinnen ihre Gewebe ziehen.»

Vor den selbstbewußten Vorrednern des höfischen Barockromans verliert Momus alles Dämonische und schrumpft zum lächerlichen Pedanten zusammen. Wer sind diese Leute, die die Stirn haben, ein solches Riesenwerk zu beurteilen? Erbärmliche Zwerge, die sich heiser schreien, um das hohe Ohr zu erreichen, aber umsonst: der bestellte Vorredner fängt ihr anmaßendes Gelärme auf und straft sie mit kalter Verachtung.

Daß man es nicht allen recht machen könne, wußte schon das Mittelalter. Nur wurde diese Formel, die dort sehr häufig ist, mehr als Stoßseufzer und ängstliche Entschuldigung vorgebracht und hatte noch nichts von der pompösen Geringschätzung, die sich hier ausspricht. Anstatt des gelehrten Vergleichs mit der Sonne erzählte man damals lieber die Geschichte von Vater, Sohn und Esel, die jeder auslachte, sie mochten sich gruppieren, wie sie wollten. Oder man verglich sein Werk einem Haus an der Straße, das immer zu Spott und Urteil herausfordert. Dieses Bild hat vor allem Wickram gerne verwendet:

Wer zuo weg baut der selb nit kan
Sein baw ausfüren yederman /
Das der bleib ungetadlet stohn
Ich wags laß red für ohren gohn.

In der volkstümlichen Literatur bleibt das Haus an der Straße noch lange stehen. So heißt es in der Vorrede zu dem von Simon Dach (Chasmino) edierten «Zeitvertreiber»: «Dann die jenigen / welche Häuser an den Weg bauen / und Bücher schreiben / seynd allerlei Urtheil unterworfen; dannen-

hero schreibet der weitberühmte und in Gott ruhende Herr Harsdörffer an einem Ort in seinen weltlichen Lehr-gedichten: ‚Wer will bauen an die Gassen / Muß die Leute lachen, reden, spotten, drauen, lügen, richten, schänden, schmähen, tadeln lassen?...»

Wenn auch der «Arminius»-Vorredner mit seinem Bild von der angebeteten oder verfluchten Sonne dasselbe meint, verrät das barocke Gleichnis doch eine neue Haltung dem Tadler gegenüber. Wickram rückt vorsichtig und bescheiden mit seinem Werk heraus; der barocke Vorredner pflanzt es sieghaft breit vor den Leser, weil er weiß, daß alles Gemäkel der Welt ihm die Unsterblichkeit nicht rauben kann. Im «Ehren-Gedicht über den andern Theil des Arminius» sagt Benjamin Neukirch:

Drum splittert, wie ihr wollt, ihr Tichter kluger Welt,
Und macht durch Urthel euch zu großen Bücher-Riesen!
Diß, was eu'r Unverstand an dieser Schrift vergällt,
Hat, eh' ihr sie gesehn, schon der Verstand gepriesen.
Ein Buch geht wie der Wein, nicht allen lieblich ein;
Weil viele Käfer sich am Kothe nur ergötzen:
Die Klugheit nur allein kann hohe Seelen schätzen
Und beim Arminius wird dies stets richtig seyn:
Man wird die Sonne schon ein ewig Feuer nennen,
Obgleich ein Blinder sie nicht kan davor erkennen ...

Wird hier der Splitterrichter überall höhnisch abgefertigt, so zeigt doch erst die «Aramena»-Vorrede, deren adlige Gelassenheit uns schon in anderm Zusammenhang aufgefallen ist, was wahre höfische Haltung dem Kritiker gegenüber heißt. Mit diesen Leuten gibt es für Birken kein Verhandeln. Von ihnen auch nur Notiz zu nehmen, wäre geschmacklos. Daß jemand sich erdreisten könnte, die Qualität des fürstlichen Werks anzuzweifeln, ist dem Vorredner undenkbar; nur für die Verächter der Poesie überhaupt hat er ein paar vornehm bedauernde Worte: Die Dichtkunst, sagt er, hat heute «mit dem Teutschen Sprachfleiß einerley widrigen Gestirneinfluß, und muß sich gleichfalls von dunkelwitzigen Zoilen über ausrichten lassen, welche dises schöne Fräulein zu dem gelehrten Pöbel verweisen, und nicht würdig achten, daß sie von hoher und adlicher Hand zum Ehrenthron geführt werde. Es schmerztet diese Dame billig, so eine Zeit erlebt zu haben: zumal wann sie sich erinnert, wie sie in den Vorzeiten so hoch beehret worden ...»

Das Gegenstück zu dieser schmerzlichen Resignation des Hofdichters bietet der Theologe Buchholtz. Wie ein Schulmeister, der Ruhe in der Stube haben will, damit die Braven, die «christlichen Leser», etwas davon haben, wenn er seine dickbändigen Erbaulichkeiten vorträgt, hebt er vor der Stunde den Drohfinger und verbietet das Lachen:

«An den Naseklügling»

Was wohl gemeint und zur Erbauung dienet,
Das fichte nicht mit Läster-Reden an.
Wer sich so leicht zum Tadeln erkühnet
Und keine Schrifft ohn Schmähung lassen kann,
Der wisse, daß sein Straffe-Lohn schon grünet;
Sein Geiffer wird verflucht von jedermann.

Wie es scheint, ist aber doch geschwätzt worden. In der Fortsetzung seines Romans beschwert er sich über die Störefriede, und weil die Warnung nichts genützt hat, nimmt er sie nun – immer ganz der Präzeptor – bei ihrem Gewissen: «Die aber bei ihrer Schmähe-Sucht steiff beharren, die muß man als unbefugte Momos verachten, und sie auf ihr Gewissen fragen, ob ihr Leben und Wandel bis daher also beschaffen sei, daß man nicht ungleich größere Ursach hette, dasselbe zu rechtfertigen, als sie haben diese Schrifften der Ungebühr zu beschuldigen, die von soviel rechtschaffenen Christen geliebet und gerühmet worden ...»

Ein ärgerlicher Unruhstifter bei Buchholtz, ein hoffnungslos Verirrter bei Sigmund von Birken, ein lächerlicher Zwerg in der «Arminius»-Vorrede: so erscheint der Tadler im Barockroman. Die Barockpoeten wetteiferten nicht miteinander. Sie verglichen sich rühmend in Huldigungen und suchten Ausland und Vorwelt den Rang abzulaufen. Es sah wie Wettkampf aus, war aber nur ein prächtig organisiertes Gesellschaftsspiel, das unter strengstem Ausschluß der Öffentlichkeit stattfand. Wenn der Autor nicht adlig war, so war es doch der in der Widmung angerufene Schirmherr, und der Adelsbrief stellt das Werk immer hors concours. Darum anerkennt der Barockdichter nur einen Rezensenten: die Nachwelt. Nachwelt – übrigens eine Barockprägung, die man Philipp von Zesen verdankt, – ist für ihn aber gleichbedeutend mit Ruhm. Der Schiedsspruch der Zukunft steht fest, lange bevor er gefällt wird. Immer erlebt sich der höfische Poet in dieser Tiefenwirkung des Ruhms, der nach rückwärts die Alten «verdunkelt», nach vorn die Kommenden blendet. Das ständig wiederkehrende Bild von der Sonne des Ruhms sagt darüber genug. Wer seinen Namen so deutlich in die Zukunft geschrieben sieht, kann der Mitwelt gegenüber leicht jene kühle Distanz affektieren, die die höfische Etikette vorschrieb, und den Rezensenten, dieses Sprachrohr der Mitwelt, mit einer vornehm lässigen Handbewegung verscheuchen.

Von Momus zum Kunstrichter

Dieser unversöhnliche Gegensatz zwischen Autor und Kritik lockert sich zuerst bei den bürgerlichen Lyrikern. Hier wird, vielleicht zum erstenmal seit den Meistersingern, die Dichtkunst wieder als freier Wettbewerb be-

trieben. Damit erwacht endlich die dem Mittelalter so selbstverständliche Einsicht wieder, daß der Dichter nicht unfehlbar sei und daß, wer ihn beurteilt, kein Majestätsverbrechen begehe.

Die bürgerlichen Lyriker des frühen 18. Jahrhunderts wollten in die Gegenwart wirken. Ihr Kunstprinzip ist die verständliche Mitteilung; ihre Gedichte handeln vom «Menschen» und teilen praktische Erfahrung mit, die sofort erprobt werden soll. Vom Ergebnis dieser Probe hängt für den Aufklärer alles ab: darum will er rezensiert sein.

«Man muß dir ... von gegenwärtigen Blättern Rechenschaft geben, vernünftiger Leser! Ich weise mich dir, als einem Richter, vor dem ich mich verantworten soll, dessen Urteil ich jedoch ... mich gerne unterwerfe», erklärt Hagedorn. Ohne adligen Schutzbrief und ohne Schmeichelei stellt sich hier ein Autor dem Schiedsgericht der Leser. Er vertraut diesem Gericht, weil er an die Unbeirrbarkeit des «guten Geschmacks» glaubt, der sich im «Menschen» durch Diskussion entwickeln läßt. «Wir leben zu einer Zeit, da man keinen Fehler unangemerkt begehen, noch die Gesetze der Wahrheit ungestraft verletzen darf. Diese lobenswürdige Freyheit ... ist von unsäglichem Nutzen, und ich muß es ihrem ersprießlichen Gebrauche verdanken, daß man sonder Zweifel meiner nicht verschonen, und alles, was ich schreibe, möglichst untersuchen und prüfen wird. Meine poetischen Erstlinge begehren also bescheidenen und geschickten Tadlern nicht zu entfliehen. Sie wünschen sich nicht von andern eine größere Gelindigkeit, ein zärtlicheres Nachsehen, als ich ihnen selbst zugestanden ...»

«Versuch einiger Gedichte ...», «Versuch in poetischen Fabeln und Erzählungen», «Versuch schweitzerischer Gedichten» (Haller), «Versuch über den Menschen» (Pope-Drollinger): dieser Modetitel der Aufklärungspyrik, der das englisch-französische «Essay» wiedergibt, ist nicht bloß als leere Bescheidenheitsfloskel zu verstehen. Im Gegenteil, die zitierten Sätze Hagedorns zeigen, wie er alles vermeidet, was nach ängstlicher Captatio aussieht. «Versuche» nennt er seine Werke darum, weil er sie der Öffentlichkeit zur Prüfung vorlegen will; denn erst der öffentliche Schiedsspruch gibt ihm Gewähr, daß seine lyrischen Mitteilungen das sind, worauf es dem Aufklärer vor allem ankommt: verständlich.

In der Vorrede zu seinen «Moralischen Gedanken» (1753) führt Hagedorn unter seinen Lesern sogar das Stimmrecht ein und erhebt das Publikum zum Parlament. Der Bürger einer Freien Reichsstadt Hamburg bleibt auch in seiner Kunstauffassung liberal: Er sei «erbötig eine jede (Anmerkung) auszuwerzen, die sechs einhellige Stimmen für entbehrlich erklären. Unter diesen Stimmen müßten wenigstens zwey aus dem schönen Geschlechte seyn».

Wir haben Hagedorn beigezogen, weil sich bei ihm und in der Lyrik überhaupt das neue Verhältnis zur Kritik zuerst anmeldet. Der Roman verbürgerlicht langsamer und gibt dem Momus noch eine Gnadenfrist. «An den Nas-

klügling» war der gereimte Denkkzettel überschrieben, den Buchholtz an den Schluß seiner Vorrede hängte. Wenn gut hundert Jahre später ein anderer Theologe, der Prediger Hermes, «Sophiens Reise» erscheinen läßt, ist der Tunichtgut zu höchsten Ehren aufgerückt. Nur «an die Kunstrichter», nicht an die Leser, wendet sich die Vorrede zur ersten Ausgabe. Der Autor appelliert an die Jury des «guten Geschmacks». Da er selber ein Mann von «Geschmack» ist, verhandelt er mit diesen Leuten ohne Furcht oder gar Verachtung von Gleich zu Gleich und benützt als Anrede die nüchterne Formel der Bürgerhöflichkeit: «Meine Herren ... Ich komme vor Ihren Richtstuhl ... Beurtheilen Sie mich! und das werden Sie thun, wo meine Bittschrift Sie in einer nur einigermaßen heitern Stunde antrifft ... Sie haben dann und wann Urtheile gefällt, die mir zu beweisen scheinen, daß Ihnen unsre Dämmerung ebenso gefällt als mir. Wollen Sie nicht, meine Herren, ein jeder an seinem Theil, ein Genius seyn, der unter diesen Wolken bläst und sie zerstreut? Denn vielleicht liegt es nur an Ihnen, daß das Feld, in welchem ich arbeite, noch so dunkel ist ... Ich will nicht nur scharf, sondern sehr scharf beurtheilt seyn.»

Hier haben wir das aufklärerische Gegenstück zu Grimmelshausens Rede wider den Momus. Für beide ist die Rezension ein Gericht; aber die Parteien haben sich inzwischen völlig anders gruppiert. Dort war der Momus Kläger, der Autor Angeklagter; das Duell wurde vor dem stummen Tribunal der Leser ausgefochten. Hier ein unparteiisches Schiedsgericht, aus Fachleuten zusammengesetzt, das ohne Ansehen der Person die Absichten des Autors mit den Bedürfnissen des Lesers vergleichen und danach sein Urteil fällen soll. Die Kompetenzen sind genau geregelt, Rechte und Pflichten in ungeschriebener Verfassung festgesetzt: der Autor hat das Recht, beurteilt zu werden, der Leser hat das Recht, das Urteil zu hören. Der moderne Rezensionsbetrieb ist geschaffen.

Der Gedanke des Schiedsgerichts ist nun freilich eine echt aufklärerische Illusion. Weil man den Geschmack für eine überindividuelle menschliche Gegebenheit hält, erwartet man vom gleichen Werk die gleichen Wirkungen und damit von den verschiedenen Journalen einen einmütigen Spruch. So zäh hängt Hermes an dieser gedanklichen Konstruktion, daß nicht einmal die eigne Erfahrung ihn davon abbringen kann. Denn daß die Rechnung in Wirklichkeit nicht aufgeht, hat er an seinem Erstling, der «Miß Fanny Wilkes», selbst erlebt. In der Vorrede zur zweiten Auflage der «Miß Fanny» – 1769, also ein Jahr vor der «Sophie» –, die ebenfalls nur für Kunstrichter bestimmt ist, vergleicht er die Beurteilungen, die das Buch in sechs namentlich angeführten Journalen erhalten hat, und beklagt sich über mangelnde Einstimmigkeit. «Gern möchte ich anstatt all dieser Stimmen ... die Stimme der Wahrheit hören ... Vielleicht fand ich sie jetzt schon im Publiko», das immerhin nach vier Jahren eine Neuauflage verlangte.

Mit der «Sophie» geschieht noch Schlimmeres: die Rezensionen bleiben aus. In der Vorrede zum dritten Band teilt er den Lesern mit, Sophie werde nicht weiterreisen, wenn sie nicht sofort gebührend beurteilt werde. «Denn man hat mich der Erfüllung meiner ... Hoffnung nicht gewürdigt; mich nicht mit der critischen Strenge beurtheilt, um die ich bat ... Daher nehme ich den Rest meiner Handschrift zurück und das ist mir vielleicht so wenig schimpflich, als dem Weibe hier unter meinem Fenster es schimpflich ist, ihre übrigen Zwiebeln wieder nach Hause zu tragen ...» Mit dieser Drohung – von Scherz ist hier keine Rede – soll die Kritik erpreßt werden, ein Manöver, das sich nur ein so populärer Autor wie Hermes leisten kann. Aber eben, Popularität genügt dem Aufklärer nicht. Er muß sein angestammtes Autorrecht auf Kritik durchsetzen. Er will nicht nur den Briefkasten voller Leserbriefe, er will in den «Gelehrten Anzeigen» stehen, aus Literatenehrgeiz vielleicht, aber vor allem, weil er an die Bildungsmacht der Kritik wie an ein Dogma glaubt und ohne den Segen der Geschmacksinstanz nicht weiterarbeiten kann. Daß diese Haltung mit dem echt dichterischen Bedürfnis nach Wirkung, wie es bei Grimmelshausen erscheint, nur ganz weitläufig verwandt ist, brauchen wir kaum zu betonen.

Hermes hat richtig spekuliert: Sophie kommt wieder in Fahrt. «Man hat angefangen, mich zu beurteilen», lesen wir vor dem vierten Band. Das Ganze war ein Mißverständnis zwischen Autor und Rezensent. «Es gibt unter meinen Richtern einige, die ich verehere ... Diese bitte ich um Vergabung, sie aufgefordert zu haben; ich wußte nicht, daß sie bis zum Schluß dieser Schrift schweigen wollten ...» Der Zwischenfall hat die Atmosphäre gereinigt und das klare Verhältnis zur Kritik wieder hergestellt. Aber auch nach der Seite der Leser hin hat sich das Manöver gelohnt. Der Autor freut sich, daß «der Ort meines Aufenthaltes und das Ganze meiner Verfassungen jetzt bekannter geworden ist ... Die Ausgabe dieses neuen Theils sei allen, die mich mit Briefen beehrt haben, ein Beweis meines Dankes und des sehr natürlichen Wunsches, sie näher kennen zu lernen».

Bei Hermes trägt der Rezensent die Stilmerkmale seiner Epoche besonders scharf ausgeprägt. Dem Aufklärer erscheint die Welt im Gleichgewicht; jeder Mensch hat seine genau umschriebene gesellschaftliche Funktion. Das Gleichgewichtsverhältnis, das Hermes mit seinen Kunstrichtern anstrebt, entspricht diesem Denken genau. Freilich, vor der Wirklichkeit wird dieses harmonische Ideal bald genug zuschanden. Denn in dem allgemeinen Schreib- und Lesetaumel, der ungefähr mit diesem Autor einsetzt, ist an ein Schiedsgericht nicht mehr zu denken. Die Mitarbeiter der zahllosen Journale lesen und rezensieren immer hastiger, um in der steigenden Bücherflut wenigstens den Kopf oben zu behalten; das Publikum anderseits wird in seinem Geschmack immer unberechenbarer und schwerer zu lenken. In diesem Durcheinander verliert die Rezensentenformel all-

mählich ihren Sinn. Deutlich läßt sich erkennen, wie die Autoren sich zu keiner bestimmten Haltung dem Kritiker gegenüber mehr entschließen können. Je nach Laune und Begabung machen sie sich über ihn lustig, stellen etwa schadenfroh fest, wie er jede Kontrolle über die Lesermassen verliert, oder erweisen ihm nachlässig den Respekt, den er von früher gewohnt ist. Das Seltsame ist nur: so übel sie ihm in der Vorrede mitspielen, so erwarten sie doch immer, daß er ihr Buch innert gehöriger Frist anzeige.

In köstlichen ironischen Verbeugungen vor dem Kunstrichter, den man hier als völlig antiquierte Figur empfindet, glänzen vor allem die Sterne-Nachahmer. So verhandelt Schummel in seiner Vorrede zu den «Empfindsamen Reisen durch Deutschland» (1771, ein Jahr nach der «Sophie») in Schlafrock und Nachtmütze mit dem Leser; für die Versammlung der Kunstrichter dagegen zieht er sich sorgfältig um: «Bei Euch konnte ich mich bequem machen, ich weiß, Ihr nehmt es nicht übel; aber in der Versammlung der Kunstrichter, in der ich itzt auftreten will, darf man freilich keinen so cynischen Aufzug machen. Holla Friseur! Mach deine Sache gut! – Geben Sie mir mein bestes Hemde her, Frau Wäscherin – Junge, wische die Schuhe rein ab: Sie sind ja über und über gepudert – nur frisch zugebürstet! Es muß kein Stäubchen darinn bleiben – Den Spiegel zurechte gerückt, damit ich mich über und über beschauen kann! – Nun bin ich bereit – und wenn ich nur erst meine Nase werde ordentlich geschneuzt, mein Gesicht ein paarmal mit dem Schnupftuche abgewischt und sieben Mal gehustet haben, so soll es gleich losgehen – Biest – Domini Critici omnium ordinum honoratissimi atque aestumatissimi! ...» Die lateinische Anrede zeigt, wie überlebt ihm die ganze Gesellschaft vorkommt, der er nun offenerzig entgegentritt, «so offenerzig als ich gegen alle Welt bin, so offenerzig, daß ich nicht zweifle, Sie werden es auch in Ihren Recensionen gegen mich sein». Dann plaudert er ausführlich über sein Werk und fordert die Herren auf, ihm Fehler anzukreiden. «Meinen Sie, daß ich einige Anlage zu einem brauchbaren Schriftsteller habe ... so weisen Sie mir das Fach an, worin Sie glauben, daß ich mit der Zeit am meisten leisten kann. Sagen Sie mir es – ich bitte Sie darum – ich weiß es nicht.»

Wie Schummel sich unter dem Kritikervorwurf der Nachahmung windet, haben wir bereits gesehen. Auch der bedeutendste Schüler Sternes, Theodor Gottlieb Hippel, weiß, daß man ihm die importierte Manier leicht nachweisen kann, und versucht darum mit der unverblümten Selbstironie dieser Schule seine «Lebensläufe nach aufsteigender Linie» (1778/81) durch den Zollkordon der Rezensenten durchzuschmuggeln. Seine Vorrede setzt ganz unvermittelt ohne Überschrift ein: «Ich – Halt! – Ein Schlagbaum – Gut – wohl – recht wohl – Ein wachhabender Offizier! – Wieder einer mit einem Achselbunde zu Pferde – zu Fuß – von der Leibgarde – von der Garde der gelehrten Republik – ich ehr' Ihre Uniform, meine Herren, und damit ich

Sie der Mühe überhebe, mir die üblichen Fragen vorzulegen, mögen Sie wissen, daß ich, wie der Paß oder Taufschein es ausweist, ein Schriftsteller in aufsteigender Linie bin ...» Nach einer ziemlich krausen Darstellung des Werks, bei welcher der Verfasser ständig durch sein Söhnchen Leopold, das mit dem Tintenfaß spielt, gestört wird, heißt es dann: «... Damit es die Herren ... nur auf einmal wissen, ich, und kein anderer hat dieses Buch geschrieben. Wer von den Herren sich aufs Würdigen versteht, wird es ... für das, was es ist, deutsche Fabrik halten. Hiesige Wolle, ich bitte Hand ans Werk zu legen ... hiesiger Stuhl, hiesige Zeichnung, alles hiesig – die Herren selbst aber scheinen nicht von hier zu sein, und sich auf Blick und Griff, Auge und Hand nicht verlassen zu können ...»

Jean Paul und die Rezensenten

*Der Leser liebt, der Rezensent
beiratet die Muse.*

Keiner hat sich so ausgiebig mit der Gestalt des Rezensenten abgegeben wie Jean Paul, der ihm nicht nur den üblichen Platz in der Vorrede einräumt, sondern ihn immer wieder in den Text hinübernimmt. Die Rezension ist ihm eine «Büchertaufe»; rezensieren heißt «Bücherseelen für Himmel oder Hölle bestimmen», so lesen wir in der «Jubilat-Vorlesung», die den Untertitel «Über, für und an Rezensenten» trägt. Es ist, als wiederhole sich die dämonische Momus-Besessenheit, humoristisch und zivilisiert, gewiß, aber kaum weniger leidenschaftlich.

Der Kunstrichter Jean Pauls hat unzählige Gesichter. Das böseste trägt der Kunstrat Fraischdörfer, das freundlichste der Armenadvokat Siebenkäs, der, um der bittersten Not zu steuern, für den Kuhschnappler «Götterboten» Schulprogramme beurteilen muß. Wenn Siebenkäs seine Lenette in die Geheimnisse der Schriftstellerei einweiht, fängt er bei den Rezensenten an. «Im Schwabenland, im Sachsen- und im Pommerland sind Städte, in denen Autorenfleischtaxatores sitzen, wie hier unser alter Metzgermeister; man nennt sie aber gemeiniglich die Schmeckherren oder Geschmackherren, weil sie vorher jedes Buch kosten und nachher den Leuten sagen, ob es ihnen schmecken werde. In der Erbosung nennen wir Autoren sie freilich Rezensenten; aber sie können uns gerichtlich darüber belangen. Da die Schmeckherren selten Bücher schreiben, so haben sie besser Zeit, die der fremden Leute durchzusehen und zu taxieren. Ja oft haben sie selber schlechte gemacht und wissen also sogleich wie ein schlechtes sein muß, wenn sie eines vorbekommen ... unter diesen Herren wird nun meine Schreiberei dort herumgeschickt, sobald sie in Druck gebracht worden ist, wie dein Gesangbuch. Jetzt gucken sie ihre Sachen durch, ob ich recht deutlich und leserlich (weder zu grob, noch zu klar) geschrieben ... ja oft

urteilen sie sogar, (welches ihnen aber nicht gebührt) über die Gedanken selber, die ich hingeschrieben ... Dann lassen sie einen fließpapiernen Zettel draußen im Reiche ... umlaufen, auf welchem sie mich ausfilzen und mir einen bösen Leumund machen und es vor allen Schwaben geradezu sagen, ich sei ein Esel.»

Jean Paul ist fasziniert von allem, was mit Buch und Buchmacherei zusammenhängt: das ist der *homme de lettres* des 18. Jahrhunderts in ihm, dem die Welt ein paginiertes Kompendium, der Mensch eine Prachtausgabe, dem Atmen Schreiben und Leben Lesen bedeutet. Wer Jean Pauls Bildersprache kennt, weiß, daß unzählige seiner Metaphern aus der Vorstellungswelt des Buches stammen. Nur drei Beispiele: In den «Palingenesien» ist ihm einmal der sandige Weg ein «nötiger bunter Streusand auf dem Buch oder Manuskript der Natur». Gleich darauf heißt es: «Menschen und Bücher müssen in mehr als eine Korrektur gelangen, um die Errata zu verlieren». Wenn Ingenuin im «Jubelseniör» endlich voziert wird, steht «das rote Titelblatt der Entzückung» auf seinem Gesicht.

«Über Schriftstellerei» handelte schon die erste Satire der «Grönländischen Prozesse». Damit ist das Stichwort für eines der Grundmotive in Jean Pauls Schaffen gegeben, das bis in den «Kometen» hinein zu verfolgen ist. Wer nur das Inhaltsverzeichnis der Jugendsatiren aufschlägt, sieht sofort, welch ungeheures Erlebnis das Buch für den jungen Richter war. Das ganze zweite Bändchen der «Prozesse» dreht sich um Genies, Bücher, Rezensionen und Publikum.

In fast allen Werken Jean Pauls wird geschriftstellt und das Glück des Büchermachens bis in die seligen Präliminarien des Federschneidens und Tintenbrauens hinein ausgekostet. Wuz, Fixlein, Siebenkäs, der Sohn des Jubelseniörs, Walt und Vult, Fibel und Katzenberger, sie alle haben die Wonnen der Autorschaft kennengelernt. Aber – und das ist eben das Eigentümliche – sie alle sind Literaten, Exzerptemacher und Federfuchser, mit andern Worten, sie alle sind Abbilder des jugendlichen Satirikers Richter. Wenn Jean Paul den dichterischen Menschen zeichnet, nimmt er ihm die Feder weg. Viktor und Albano gehen von einer dichterischen Erschütterung in die andere, aber sie schreiben nicht, sie leben. Der beängstigende Riß zwischen Schreiben und Leben, Lesen und Erleben geht durch das ganze Werk Jean Pauls und ist seine heimlichste Not. Im Streckverspoeten Walt versucht er eine Art Ausgleich, aber ohne Erfolg: die Existenz weist Walt als Dichter aus, nicht die Spielerei seiner Polymeter. Ihm wie seinen idealischen Brüdern Viktor und Albano ist das Schöpferglück versagt, das Gott-helf Fibel von Kind auf ganz selbstverständlich erfüllt. Fibel ist überhaupt die schönste Verkörperung und zugleich Verspottung des Literatentyps und zeigt, daß Jean Paul sein Leben lang nicht von der Wunschgestalt seiner Studentenzeit loskam und daß er sich selber und den schaffenden Dichter

überhaupt immer nur als *homme de lettres* darstellen konnte. «Excellentes Genie – Literator – Man of Genius – *homme de lettres* – autor clarissimus» ..., so nennt sich der abgeklärte Fibel, als Jean Paul ihn besucht. «Da ich vermutete, der Greis ziele auf mich: so wollt' ich abwehren, er ließ sich aber nicht halten, denn er hatte sich selber gemeint.» So wirkt die Fibel-Geschichte wie ein letzter Gruß an den Schriftstellertypus des versunkenen Jahrhunderts, dessen Bild sie in liebevoller Verklärung bewahrt.

«Fibel» ist aber zugleich auch die Schöpfungsgeschichte des ABC-Buchs, des Urbuchs, das am Anfang aller Lesefreuden steht. Die, oder wie Jean Paul will, der Fibel wird dadurch zum Sinnbild des Buchs überhaupt. Die ganze Zaubergewalt, die das gedruckte Wort für Jean Paul und sein Jahrhundert besaß, wird hier noch einmal beschworen. Nicht umsonst mündet die Erzählung in die Heiligengeschichte. Im Grunde ist «Fibel» Legende, nicht Idylle, die Legende von der Erschaffung des Buchs. Durch die komische Inflation, die die ABC-Reime in ein gelehrtes Standardwerk und ihren einfältigen Verfasser in einen akademischen Würdenträger überhöht, und durch die schonungslose Selbstparodie, die an Grimmelshausens «Glückwünschenden Zuruff» erinnert, leuchtet doch überall eine ernste und gläubige Beziehung zum Buch, wie wir sie längst verloren haben. Man denkt an «Simplicissimi Wunderliche Gauckel-Tasche», wo Buch und Schrift noch vom alten magischen Glanz umgeben sind und die als Zaubermittel eines Jahrmarkt-Hexers dem Eingeweihten zu Macht und Reichtum verhilft. Eine Ahnung vom Zaubersprung des Alphabets ist auch im «Fibel» noch lebendig. Wir haben diese Frage nicht weiter zu verfolgen. Sie mußte aber angetönt werden, denn erst vor dem Hintergrund dieser eigenartigen Leidenschaft für das Buch und alles Buchtechnische erscheint Jean Pauls Verliebtheit in die Vorrede im richtigen Licht.

Die Zuneigung, die er für den Literaten hegt, bringt uns zum Rezensenten zurück. Denn der Rezensent ist ja nur die ausgeprägteste und zugleich verächtlichste Erscheinungsform des Literaten. Der ganze Stand lebt von der Feder in den Mund, aber der Kunstrichter ist der eigentliche Tagelöhner. So verächtlich seine Brotschreiberei, so lächerlich sein ganzes Getue sein mag, seine Arbeit ist dennoch unentbehrlich. Darin denkt Jean Paul wie Hermes. Der Kunstrichter ist die notwendige Ergänzung des Autors; ein Werk bleibt Totgeburt, solange es nicht von den «kritischen Hebammen», wie Hippel die Rezensenten nannte, besprochen wurde.

Was die Rezension dem Verfasser bedeutet, zeigt am schönsten der junge Ingenuin im «Jubelsenior», der eine «Kritik der kirchlichen Liturgik» geschrieben hat und nun gierig die Besprechungen seines Buches verschlingt. Aber auch die andern Autoren unter Jean Pauls Helden lassen sich gern rezensieren. «Ganz göttlich und sehr himmlisch und recht gut und nicht ohne Schönheiten, sondern vielleicht passabel ...», mit dieser Salve von Lieblings-

ausdrücken der zeitgenössischen Kritik antwortet Leibgeber, als ihn Siebenkäs fragt, was er von den «Teufelspapieren» halte. Fibels Werk wird in einer fiktiven Nummer der «Oberdeutschen Literaturzeitung» unter der Rubrik Pädagogik grausam mißhandelt. «Der Verfasser dieses sein sollenden Schulbuchs (es scheint ein junger Mensch zu sein) gehe doch ja vorher in eine Schule, aber nicht als Lehrer, sondern als Schüler, damit er wenigstens Rechtschreibung lerne.» Es ist der alte, aus «Momi placat» geläufige Vorwurf, der Autor könne nicht recht «orthographicè» schreiben, wie denn überhaupt alle diese Begegnungen zwischen Autor und Rezensent bis hinunter zur Prügelduplik, die Katzenberger seinem Rezensenten Strykius erteilt, das Thema von Grimmelshausens Kampfvorreden nochmals aufnehmen. Über Walts und Vults «Hoppelpoppel» sitzt gar ein wirklicher Jean-Paul-Rezensent zu Gericht: Herr Merkel, der im Jahr 1800 in seinen «Briefen an ein Frauenzimmer über die wichtigsten Produkte der schönen Literatur» den ersten Band des «Titan» besprochen und dabei von Jean Paul gesagt hatte, er besitze «ein glänzendes Genie, aber den verderbtesten Geschmack, den man je einem Autor verziehen hat ...». Sein fiktives Urteil über den «Hoppelpoppel» lautet auch nicht ermutigend: er findet «den waltischen Anteil noch erträglich, den vultischen aber nicht nur abgeschmackt ... sondern dem Kuckuk Jean Paul nachgesungen, welcher selber schon ohne die Kuckuks-Uhr der Nachahmung langweilig genug klinge».

Diese paar Beispiele können nur ein unvollständiges Bild von der Allgegenwart des Kunstrichters im Werk Jean Pauls geben. Sie wären durch zahllose Anspielungen und Seitenhiebe auf die Kritik zu ergänzen, die durch alle seine Schriften gestreut sind. Wie hat nun aber diese Kritik in Wirklichkeit ausgesehen? Die Frage ist hier gewiß nicht unberechtigt, wo der Kunstrichter zu so überproportionierter Bedeutung anschwillt, daß ihm sein alter Standort in der Vorrede nicht mehr genügt und er immer wieder in den Text auswandert.

Das von Otto Lenz gelieferte Material erlaubt einen gründlichen Einblick in den damaligen Rezensierbetrieb. Verglichen mit heute wirkt die durchgängige Tonart dieser Besprechungen unglaublich hochfahrend und selbstbewußt: man rezensiert immer von oben herab, auch wenn man lobt. Überall spürt man, wie sich die «Schmeckherren» noch als Vertreter einer mächtigen Instanz fühlen, die ein konservatives Monopol auf den «guten» Geschmack ausübt, in ihrem Urteil weder auf Autoren noch Verleger Rücksicht zu nehmen braucht und sich darum einen bemerkenswerten Standesdünkel leisten kann. Bemerkenswert darum – und das ist das Zweite, was an den Jean-Paul-Besprechungen auffällt –, weil die Kunstrichter das Publikum längst nicht mehr in Händen haben.

Schon der «Werther» hatte sich über alle Schranken der Kritik hinweg die Herzen der Leser erobert. Beim «Hesperus» wiederholte sich der Vor-

gang. Während die Kritik, die mit ganz wenigen Ausnahmen geschmacklich noch tief in der Aufklärung steckte, Jean Paul als schwerverständlich und unlesbar ablehnte und die Lektüre seiner Bücher als «eine Art peinlicher Arbeit» bezeichnete, blieb er vom «Hesperus» bis zu den «Flegeljahren», das heißt von 1795 bis 1805, der gefeierte Liebling der deutschen Lesewelt. Dann sank sein Stern, und nur eine kleine Gemeinde hielt ihm die Treue. Für dieses Erlöschen von Jean Pauls Ruhm macht Lenz vier Gründe namhaft: den Einfall Napoleons, das Ende der Empfindsamkeitsepoche, das Nachlassen der Schaffenskraft und Jean Pauls Angriffe gegen die Rezensenten. Der letzte Grund wiegt sicher am leichtesten; denn die Bücherrichter haben mit Jean Pauls Ruhm wenig zu schaffen. Der Großteil der Besprechungen hinkt hinter der allgemeinen Begeisterung her und wird erst unter dem Druck der Öffentlichkeit etwas nachsichtiger. Die Leser, nicht die Rezensenten, haben Jean Pauls Namen aufflammen und erlöschen lassen, und erst als der Überschwang veriraucht war, rächte sich auch die Kritik für die mutwilligen Scherze, die er sich während seiner Glanzzeit mit ihr erlaubt hatte, und beschleunigte seinen Untergang durch tödliches Schweigen.

Das Bild, das die Vorrede vom Rezensenten malt, entspricht ungefähr dieser äußern Ruhmeskurve. Der Debütant der «Grönländischen Prozesse» ist witzig, aber nicht unbescheiden. Er dankt den Kunstrichtern «im voraus für das Rattenpulver, das sie mir streuen werden ... Spüret man den Absichten der Rezensenten etwas genauer nach, so findet man, daß sie den Autor fast allezeit darum nur verwunden, um ihn anzuspornen». Das Echo ist entmutigend. «Nur Einer in Leipzig – erinnere ich mich noch – warf, als die Erstgeburt unter seinem Baum wegging, auf dem er saß und literarische Wache hielt ... viel von seinem Unrat auf sie ...», schreibt er 1821.

Die geringe Wirkung des Erstlings lehrt Jean Paul im nächsten Werk, der «Auswahl aus des Teufels Papieren», wenigstens ironisch vorsichtiger sein. Im «Nötigen Aviso» läßt er den Juden Mendel um Gnade für sein Buch bitten: «Und da, wie ich höre, die Rezensenten ordentlich und quartaliter loben: so sprech ich alle Rezensenten in großen Städten hiemit ausdrücklich darum an, und hoffe sogar, daß sie es mehr als ein anderes empfehlen, weil ein armer unbezahlter Jude sich daran seines Schadens zu erholen sucht ...» In der eigentlichen Vorrede ersucht «Hasus» «die Herausgeber aller Journale ..., recht musterhafte und vernünftige Rezensionen von diesem Werklein machen zu lassen». Für diese Zurückhaltung entschädigt sich Jean Paul dann freilich sofort im Text, wo der Spaßmacher umso hemmungsloser mit ihm durchgeht. Das VII. Stück im zweiten Bändchen («Zweite Zusammenkunft mit dem Leser») diskutiert die Frage der Selbstrezension in einer für die Kritik wenig schmeichelhaften Weise und setzt bei den «Sekretären des guten Geschmacks» einen Sinn für Humor voraus, den man wohl kaum von ihnen erwarten durfte. «Würde man nicht

vielen Mißbräuchen der belletristischen Rezensionen steuern, wenn kein anderer ein Buch rezensieren dürfte als der, der es selbst gemacht?», fragt der Titel des Aufsatzes. Der geeignete Ort dafür wären natürlich die Vorreden, die «gewiß die ächtesten Milchschestern der Selbstrezensionen sind ... Auch trau' ich schon darum dem Selbstrezensenten größere Mäßigung des Lobes als dem Rezensenten zu, weil man von jenem doch wahrscheinlicher als von diesem hoffen kann, daß er das Buch, das er lobt, wirklich gelesen ...». «Denn zwar nicht die schlechten, aber gerade noch die guten Schriftsteller ängstigen sich vor den Rezensenten, wie auch nicht sowol die Fliegen als die Schönen vor den Spinnen davonlaufen; und mein Unglück ist's, daß ich mich gerade unter den guten befinde ...»

Die «Teufelspapiere» wurden nur in einem Blatte angezeigt, besprochen nirgends. In der Vorrede zur «Unsichtbaren Loge» läßt sich die Klage des Unverstandenen, der ohne Antwort ins Leere hinausschreibt, durch keinen Spaß mehr verbergen und bricht unverhohlen durch: «Nur einen öffentlichen Richter, den mein Herz verehrt, schenke mir dieses Jahr und wär' er auch wider mich parteiisch, denn ein parteilicher dieser Art fällt ein lehrreicherer Urtheil als ein unparteiischer aus der Wochentags-Kaste ...» Das Werk hat Jean Paul nicht nur zwei öffentliche Richter gebracht, sondern auch einen privaten, der bei der ersten Lektüre ausgerufen haben soll: «Das begreife ich nicht. Das ist etwas ganz Neues. Das ist noch über Goethe»: Karl Philipp Moritz.

Damit ist das Selbstbewußtsein der Kritik gegenüber gewonnen. Jean Paul kann nun seine Forderungen stellen und nach Herzenslust über die Rezensenten herfallen. In «Vorrede, sieben Bitten und Beschluß» vor dem ersten Bändchen des «Hesperus» vergißt er die Kunstrichter beinahe über der Seligkeit, Leser zu haben, und verlangt bloß in der «Siebenten Bitte» von ihnen, «mir in ihren fliegenden Blättern, die sie Rezensionen nennen, mit keiner Publikation meiner Hauptbegebenheiten vorzugreifen, sondern dem Leser einige Überraschung, die er doch nur Einmal hat, zu lassen». Dieses Triumphgefühl erreicht seinen Höhepunkt 1796 in der «Geschichte meiner Vorrede zur zweiten Auflage des Quintus Fixlein», wo die berühmte Momus-Begegnung mit dem Kunstrat Fraischdörfer stattfindet. Was braucht sich der noch um Kunsträte zu kümmern, der sich in der Liebe seiner Leser aufgehoben weiß? Fraischdörfer ist mit all seiner Bildung nur ein ärgerlicher Zwischenfall auf der Jagd nach Paulline Oehrmann und schneidet bei dem Treffen jämmerlich ab; der Rezensent wird hereingelegt und der Idealleserin geopfert. – Das nächste Jahr bringt die «Vierte Vorrede (z. «Hesperus») oder abgedrungene Antikritik gegen die eine oder andere Rezension, die mir etwan nicht gefallen sollte», ein heiteres Katz- und Mausspiel mit einem künftigen Vertreter des «kritischen Katzenschlechts», das mit dem Angebot endet, der allfälligen Rezensentin «sogleich

nach Empfang der Rezension aufzuwarten und solche mit den gewöhnlichen Zeremonien zu heiraten.»

Auch in den folgenden Werken verschwindet der Scherz nie ganz, aber die Überlegenheit des Phantasieduells mit Fraischdörfer wird nicht mehr erreicht. Die Angriffe gegen die Kritik bekommen langsam etwas Bitteres und gelten vor allem der Hauptgegnerin Jean Pauls, der «Allgemeinen Deutschen Bibliothek» Nicolais. Noch in der Vorrede zu «Schmelzles Reisen» (geschrieben 1807) spielt er den erfolgreichen Autor, der mit den Rezensenten keine Umstände zu machen braucht: «Verächtlich würde mirs vorkommen, wenn irgend ein roher Dintenknecht rügend und öffentlich anfragte, auf welchem Wege ich zu diesem Selbst-Kabinett-Stücke Schmelzles gekommen sei. Ich weiß sie gut und sage sie nicht.»

Dann aber macht sich der Umschwung bemerkbar. Die Kritik läßt die zweiten Auflagen seiner Werke unbeurteilt passieren. Wie schmerzlich Jean Paul die Leere empfand, die sich nun allmählich um ihn aufbaut, darüber läßt die Vorrede zur zweiten Auflage des «Siebenkäs» (1817) keinen Zweifel. «Was hilft es mir, daß ich diese neue Auflage des Siebenkäs mit den größten Vergrößerungen und Verbesserungen, die nur in meiner Gewalt standen, ausgestattet herausgebe? Man wird sie wol kaufen und lesen, aber nicht lange studiren und ausführlich genug beurtheilen... So erinnert sich der Verfasser dieses noch recht gut, daß er sich z. B. über die zweite Auflage seines Hesperus gemacht, mit der Baumsäge in der linken Hand und mit dem Okulirmesser in der rechten und damit außerordentlich gearbeitet am Werke; aber vergeblich sah er auf weitläufige Anzeigen davon in gelehrten und ungelehrten Blättern auf. Und so kann er in seinen neuen Auflagen (Fixlein, die Herbstbluminen, die Vorschule, die Levana sind die Bürgen und Zeugen) wirthschaften, wie er will, neue Bilder aufhängen und alte umwenden – Gedanken ausquartieren und Gedanken einquartieren ... kurz, er kann in der Auflage tausendmal gewaltthätiger haushalten als wie ein Rezensent oder ein Teufel: keiner von beiden merkt es und sagt der Welt ein Wort davon; aber auf diese Weise lern' ich wenig, erfahre nicht, wo ich's recht oder schlecht gemacht habe, und büße etwaniges Lob ein ...» Man liest nichts in diese Zeilen hinein, wenn man sagt, daß hier ein Vereinsamter spricht. Um den alternden Jean Paul breitet sich wieder das Schweigen, aus dem sich der Neunzehnjährige einst so verbissen herausgearbeitet hatte. Schließlich erwartet er nicht einmal mehr für neue Werke ein öffentliches Echo. Um seinem «Kometen» wenigstens eine sorgfältige Beurteilung zu sichern, muß er 1821 einen Mitarbeiter der «Münchener Allgemeinen Literatur-Zeitung» um eine Rezension angehen.

So bitter endet die leidenschaftlichste Beziehung zwischen Autor und Rezensent, die in der deutschen Literatur anzutreffen ist. Wie Lessing, nach dem hübschen Heinewort, die Lange, Götze und Klotz als kleine Mücken

im Bernstein verewigte, so hat Jean Paul die Rezensentengestalt der Jahrhundertwende in Werk und Vorrede zum literarischen Motiv erhoben und dadurch unsterblich gemacht. Vielleicht spiegelt diese Allgegenwart des Kunstrichters auch bei ihm heimliche Zweifel am eignen Dichtertum. Sicher aber galt ihm der Kritiker als der Exponent jener papiernen Zauberwelt des Buchs, der er von Kind auf zugetan war.

Wichtig ist für uns, daß der Rezensent, der seit Jahrhunderten in der Vorrede ansäßig war, bei Jean Paul plötzlich aufbricht und ins Werk eindringt. Wir haben im Lauf dieser Untersuchung mehrfach behauptet, Jean Paul führe die Auflösung der Vorrede herbei. Hier, beim Rezensenten, läßt sich dieser Entformungsprozeß zum erstenmal aus der Nähe verfolgen. Im Grunde ist das Verfahren immer dasselbe und zielt auf eine Verwischung, ja Aufhebung der Grenzen zwischen Werk und Vorrede. Alte konventionelle Elemente der Vorrede wie Kritiker, Leser oder Autor wandern ins Werk hinaus und machen sich dort so breit, daß dieses schließlich selbst «vorläufig» wirkt. Umgekehrt werden epische Elemente in die Vorrede eingeführt und geben ihr dadurch oft den Charakter einer abgeschlossenen kleinen Erzählung. Manchmal wird der Schein eines Zusammenhangs mit dem Werk gewahrt wie im «Nötigen Aviso vom Juden Mendel» vor den «Teufelspapieren»; in der Fahrt auf den Fichtelberg vor der «Unsichtbaren Loge»; in der «Geschichte meiner Vorrede zur zweiten Auflage des Quintus Fixlein». Oft aber wird dieser Zusammenhang völlig preisgegeben wie in der «Mondfinsternis» und dem «Mußteil für Mädchen» vor dem «Fixlein»; in der «Vorrede, womit ich den Kaufmann Jakob Öhrmann einschläfern mußte ...» vor dem «Siebenkäs» oder in den Vorkapiteln der «Biographischen Belustigungen», um nur einige Beispiele zu nennen.

Das Eigentümliche, wenn man will Romantische dieses Tausches liegt darin, daß er immer nur angestrebt, nie ganz vollzogen werden kann. Wohl können Vorreden und Appendices sich zu autonomen Werkchen auswachsen, niemals aber umgekehrt. Das Werk kann sich höchstens der Vorrede annähern, indem es sich ganz mit ihren Elementen durchsättigt; seinen Werkcharakter ablegen kann es nicht. Ungleich stärker als der Rezensent ist aber der Leser, dem wir uns nun zuwenden, an dieser wechselseitigen Entformung beteiligt.

VI. DER LESER IN DER VORREDE

*Un auteur à genoux dans une humble Préface
Au lecteur qu'il ennue a beau demander grace.*

CAPTATIO

Mit der Captatio gelangen wir zu jenem Komplex von Funktionen, die sich auf Werk und Leser zugleich beziehen. Ihr Gegenstand ist immer noch das Werk, aber es steht nicht mehr im Vordergrund wie bei den eben besprochenen Wendungen, sondern wird langsam zugunsten einer direkteren Beziehung zwischen Autor und Leser zurückgedrängt. Wie schon der Name sagt – captatio benevolentiae, Gewinnung des Wohlwollens –, sucht sie den Leser zu überreden und gnädig zu stimmen. Immer fürs Werk, gewiß, aber dann und wann gefällt sich ein Vorreder so sehr als Überreder, daß er das Werk ganzaus den Augen verliert. Solche Fälle sind gerade in ihrer Ausnahmestellung interessant und müssen daher in dieser Übersicht, der am Formelwidrigen mehr gelegen ist als am Formelhaften, eingehender behandelt werden.

Die unmittelbarste, naivste Art der Captatio ist die Bitte um gute Aufnahme, wie sie etwa Simplicissimus ausspricht, wenn er seine Landsleute er sucht, seine Sachen gutwillig aufzunehmen, eben weil sie von ihm kommen. Oder wie sie Goethe mit jener herzlichen Schlußwendung ausdrückt, die er den Briefen an die Darmstädter Freunde beifügt: «Habet lieb was von mir kommt.» Wer so bitten kann, sollte man meinen, muß seiner Sache ziemlich sicher sein und sich auf eine treue Gemeinde verlassen können. Aber Gott helfe wirbt schon für seinen ersten Roman, den «Bauernspiegel», in dieser unverstellten Art, die Bescheidenheit und Selbstgefühl so glücklich vereinigt, vielleicht weil er, wenn nicht die Leser, so doch den Stand schon kennt, der ihn lesen wird: «Eine Gabe bringe ich euch dar, nehmt sie auf, wie sie gegeben ist, treuherzig.» Man vergleiche damit etwa die Pseudotreuherzigkeit eines Fouqué, der im Ton forciertes Kinderfrömmigkeit seinen Lesern einzureden versucht, wie gerne sie ihn lesen: «Nehmt erneut hin, was Euch lieb war, schon seit vielen Jahren her lieb.»

Im höfischen Bereich wird diese Bitte natürlich weniger unumwunden vorgebracht. Auch wird dort meist ein mächtiger Beistand aufgerufen, der die gute Aufnahme vorzubereiten hat, wie wir am Beispiel von Biondis Eromena zeigten. Thomasin von Zerclaere etwa bittet die deutschen Frauen, dem «Welschen Gast» durch freundlichen Willkomm zu beweisen, daß man auch in Deutschland Kinderstube habe: «Tiusche lant, enphâhe wol / als ein guot hûsfrouwe sol, / diesen dînen welschen gast / der dîn êre minnet vast.» Ein hübsches Gegenstück dazu findet sich ein halbes Jahrtausend

später im deutschen Barock, nur erscheint die Formel jetzt noch stärker ins Gesellschaftliche gewendet. Die Widmung der «Oktavia» «An die Hochlöbliche Nymfen-Gesellschaft des Donau-Strandes» schließt mit den Worten: «So ruhen Sie dann / Edelste Teutschinnen! Dieser Römerin zu zeigen / daß die über-Alpische Damen den Hesperischen an Holdseligkeit nichts bevoergeben ...»

Die Bitte um gute Aufnahme richtet sich meistens an einen Kreis, der mit dem Dichter vertraut und ihm von vornherein gewogen ist. Sie setzt das Wohlwollen, um das sie ersucht, eigentlich bereits voraus. Fruchtlos bleibt sie dort, wo die Zuhörer im Saal lärmten oder die Leser das Buch nur hastig und lieblos überfliegen. Hier genügt es nicht, sich auf das gegenseitige gute Einvernehmen zu berufen; hier geht es nicht um geneigtes Gehör, sondern zunächst einfach um Gehör.

Die Aufforderung zur Ruhe ist eine stehende Formel des Dramenprologs von Plautus bis in die Neuzeit; ja, der Prolog ist selbst ein Mittel zu diesem Zweck. Wie die Ouvertüre vor der Oper soll auch der Prolog das letzte Murmeln im Zuschauerraum abfangen und beschwichtigen. Die Schweigeformeln des mittelalterlichen Epenprologs sind in den erwähnten Darstellungen behandelt, so daß wir uns hier mit einem Beispiel, das für alle stehen mag, begnügen können. «Ich bit iuch des ze lône / daz ir es hæret schône / daz ir mich nicht stœret / und bit daz ir gehœret / so vil so iu gevalle ...», heißt es in Otto von Freisings «Barlaam».

Mit dem Übergang vom Hören zum Lesen fällt die Schweigeforderung dahin. Aber wenn der neuzeitliche Autor seine Leser zu verständigem und genauem Lesen anhält, darf man darin einen Rest der alten Formel erblicken. Vor allem jene Autoren, die das Prodesse ihres Buches betonen, ermahnen immer wieder zu sorgfältigem Lesen. Am originellsten wohl Fischart, der seine «Geschichtsklitterung» einem Markbein vergleicht: «Derwegen precht das beyn fleißig durch genaw sorgfeltiges lesen ... und sauet daraus das substanzialisch wesentlich Marck ... schlappert nit auf Chorherrisch die Wort in euch, wie der Hund die Sup, sonder kauet und widerkauet sie wie die Küh ...» Das genaue Lesen fängt beim Buchstaben an. So fürchtet etwa Friedrich von Spee für das Metrum seiner «Trutznachtigall»: «Soll aber der Leser gute Acht geben / daß er im lesen keinen buchstaben oder syllaben zusetze oder auslasse / damit die Poetische zahl und maß der Verssen nicht verändert / unnd der Schlag und Klang unartig werde.» Mit der Bücherflut des 18. Jahrhunderts entwickelt sich jener Lesertypus, den Jean Paul den «Rennleser» genannt hat. Durch allerlei schlaue Manöver versucht Hermes seinen «Töchtern edler Herkunft» dies Laster abzugewöhnen: «Ich kenne ... den Geist der Ungeduld, welcher beim Lesen ernsthafter Stellen durch Überschlagen sich hilft. Ich mußte also alles so zusammenbinden, daß die aus dem ersten und zweiten Überschlagen fühlbar werdende Unbehaglichkeit noch

öfters Überschlagen nicht mehr erlaubte ...» An unzähligen Stellen seiner Werke macht sich Jean Paul über die Art, «wie sie einen lesen», lustig, aber die Ironie kann die tiefe Resignation über die moderne Leseschlamperei kaum ganz verhüllen: «Wie sie einen lesen – nämlich noch fünfmal elender, gedankenloser, abgerissener als man schreibt ... wie sie bei den besten Stellen zwei Blätter auf einmal umwenden, bald zwei ungleichartige Kapitel entern lassen, bald in vier Wochen erst ein Kapitel gar hinauslesen, das in einer Sitzung hätte durchsein sollen ...» Noch im «Kometen» wagt er seinen Lesern erst nach zwölf Kapiteln zu gestehen, daß das, was sie bisher gelesen, nur die Vorgeschichte war. Zwar sei das ja schon im Ausdruck «Vorkapitel» angedeutet, aber was ein echter Rennleser sei, kümmere sich nicht um die Überschriften. «Leser rennen gewöhnlich und sind am wenigsten aufzuhalten und einzufangen, wenn sie eine wahre, bestimmte Geschichte vor sich in der Ferne erblicken. Ich durfte daher auf keine Weise ... das Publikum ... etwas davon merken lassen.»

Ein Dichter, der seinem Werk eine freundliche Aufnahme wünscht, vergibt seiner Würde so wenig wie einer, der um Ruhe und Aufmerksamkeit ersucht. Die beiden Wendungen zeugen im Gegenteil von einer durchaus unabhängigen Haltung dem Leser gegenüber. Anders verhält es sich nun aber mit jenem seltsamen Gewirr von Demutsformeln, die erst die eigentliche Captatio ausmachen und die, wie wir im ersten Kapitel gezeigt haben, wegen ihrer devoten Haltung von den bürgerlichen Aufklärern so energisch bekämpft wurden.

Die mittelalterliche Demutsformel – darauf hat Schwietering hingewiesen – ist religiösen Ursprungs und geht von jener frommen Einsicht aus, der alles Menschenwerk als Stückwerk erscheint. Der mittelalterliche Dichter demütigt sich nicht aus Höflichkeit vor dem Publikum, sondern um Gott allein die Ehre des Werkes zu lassen. Der Autor stellt sich als Sünder hin, dem die Fürbitte seiner Zuhörer Lohn genug ist. Ursprünglich war es nur diese Hoffnung auf Fürbitte, was den Dichter überhaupt vermochte, seinen Namen preiszugeben, den er sonst in frommer Bescheidenheit für sich behalten hätte. Noch Hartmann argumentiert so in seinem «Armen Heinrich». Später freilich macht die Formel eine grobe Säkularisierung durch: die christliche Einsicht, daß alles Menschliche unzulänglich sei, die vom sündigen Stand des Menschen ausging, wird in die bequeme Ausflucht des ‚errare humanum est‘ verkehrt, wobei der Akzent sich nun vom Dichter auf das Werk verschiebt. Überhaupt läßt sich sagen, daß die mittelalterliche Captatio sich vor allem auf den Dichter und erst in zweiter Linie auf das Werk bezieht, während die neuzeitliche Formel fast nur noch das Werk meint.

Auch hier finden wir Murner im Schnittpunkt der beiden Welten: «Gott zuo lob, der si min züg / Das ich in dieser red nit lüg. / Warinn ich aber stref-

lich wer, / Soll mir keins menschen straf sin schwer; / Ich bin ein mensch,
des irr ich ouch / und hab ouch gucket mit dem gouch.»

Er ist selbst einer der Narren, die er beschwört, ja, er ernennt sich ausdrücklich zum Schreiber der «Schelmenzunft» und zum Kanzler aller Gäuche, aber es sind die Mängel seines Gedichts, die er damit entschuldigen will, nicht seine eigenen. Im Grunde meint er bereits dasselbe wie Logau, bei dem die Formel völlig vermenschlicht ist: «So ich geirret, so denke, daß du auch irrest, so du anders ein Mensch bist.» Wie aus der Haltung christlicher Demut schließlich eine Waffe gegen den Kritiker wird, zeigt die pedantisch-aggressive Wendung, die der Barockpoet Christian Gryphius der alten Formel gibt: «Der geehrteste Leser ... erinnere sich / wenn er hin und wieder Fehler antrifft / daß derjenige noch sol gebohren werden / welcher die Vollkommenheit / wie in andern Dingen / also auch in den Wissenschaften und darzu gehörigen Künsten erlanget ...»

Der mittelalterliche Dichter drückte das Gefühl eignen Ungenügens oder doch wenigstens seine höfische Bescheidenheit gerne dadurch aus, daß er seine Hörer aufforderte, die Merker zu spielen und ihm seine Fehler zu verbessern. Ja, gelegentlich autorisiert er sogar den Abschreiber, mangelhafte Stellen wegzuradieren und eigene Korrekturen anzubringen. So erlaubt etwa Walther von Rheinau den Lesern seines «Marienlebens», alles Unzulässige mit eigener Hand wegzuschaben. Und Konrad von Heimesfurt, der Dichter der «Urstende», erwartet von ihnen, daß sie Emendationen am Rand der Handschrift anmerken. Kunrat von Ammenhausen meint, wenn jemand an den Versen seines «Schachzabel» Anstoß nehme, «so sî erloubet iedem man / das er âne mînen has / die rîmen zsemen vüege bas ...». Vielleicht die schönste Einkleidung dieser Abart der Captatio, die einen erstaunlichen Abstand vom eigenen Werk verrät, findet sich in Konrad von Würzburgs «Goldener Schmiede», wo die Bitte um Korrektur nicht ans Publikum, sondern an die Heldin selbst, die Jungfrau Maria, gerichtet wird: «Daz mir dîn güete übersehe / waz ich vermîd an dînem lobe. / red ich ez, vrouwe, nu ze grobe, / so lîch hernâch mir unde gip / ze stiure dîner helfe sip, / durch daz ich ez vil kleine rede.» Rührend wirkt die sprachliche Demut eines Thomasin von Zerclaere: «Ob ich an der tuische missespriche / ez ensol niht dunken wunderliche / wan ich vil gar ein walich bin: / man wîrtez an mîner tiusche inn. / ich bin von Friûle geborn / und lâze gan âne zorn / swer âne spot mîn getiht / und mine tiusche bezzert iht ...» Geht man fehl, wenn man aus dieser Bescheidenheit doch auch so etwas wie Stolz heraushört, das berechnete Selbstgefühl dessen, der die Modesprache perfekt beherrscht? Dieselbe Mischung aus Demut und Selbstgefühl findet sich gut fünfhundert Jahre später bei Albrecht von Haller wieder, der seinen «Versuch Schweizerischer Gedichten» in Deutschland korrigieren ließ, denn, wie er in der Vorrede gesteht, «ich bin ein Schweizer, die deutsche Sprache ist mir fremd

und die Wahl der Wörter war mir fast unbekannt ...». Die allgemeine Verweltlichung hat auch diese Formel nicht verschont. Aus der demütigen Bitte um Korrektur wird schließlich jener kecke Appell an die Zukunftskritik, von dem im vorhergehenden Kapitel die Rede war.

Die Captatio der Neuzeit hat mit christlicher Demut nichts mehr zu tun. In den meisten Fällen ist sie nicht einmal mehr aufrichtig gemeint, sondern entspringt reiner Berechnung. Echte und affektierte Bescheidenheit sind schließlich kaum mehr auseinanderzuhalten. Eben darum ist sie von allen Wendungen der Vorrede als erste in Verruf geraten. Wohl jeder Autor, dem es mit seiner Sache ernst ist, wird von Zweifeln und Selbstkritik heimgesucht und sieht der Veröffentlichung mit einem gewissen Bangen entgegen. Aber mehr und mehr empfindet man die Darstellung solcher Gewissensqualen als geschmacklos. Sie sind Privatangelegenheit und gehören nicht vors Publikum. Dazu kommt, daß diese ‚Kleintuerei‘, ob ehrlich oder nicht, das Urteil des Lesers beeinflussen möchte, und gegen solche Bestechungsversuche war das 18. Jahrhundert besonders empfindlich. «Mir ist ein Kleintuer weit unausstehlicher als ein Großtuer», heißt es einmal bei Lichtenberg. «Denn einmal verstehen so wenige das Kleintun, weil es eine Kunst ist, da Großtun aus der Natur entspringt; und dann läßt der Großtuer jedem seinen Wert, der Kleintuer hingegen verachtet offenbar denjenigen, gegen welchen er es ist. Ich habe einige gekannt, die von ihrem geringen Verdienst mit soviel pietistischer Dünigkeit zu sprechen wußten, als wenn sie fürchteten, man möchte schmelzen, wenn sie sich in ihrem ganzen Lichte zeigen ...»

Solche «pietistische Dünigkeit» spricht aus dem Erstaunen des Epigrammatikers Wernicke, der von seinen Gedichten sagt: «Ich verwundere mich / daß die guthertige Motten ihrer so lange verschont...» Hier tauchen auch jene manuskriptiongrigen Verleger und Freunde wieder auf, die wir schon bei der ‚Veranlassung‘ am Werke sahen. «Wenn es bloß nach meinem und nicht anderer Leute Kopf hätte gehen sollen, so dürfte er auf dem Theatro der Welt vielleicht sich nimmermehr präsentieren, weil ich am besten weiß, wo ihm die Mängel sitzen», meint Kuhnau von seinem «Musikalischen Quacksalber». Und wenn Hallers patriotisches Bekenntnis einiges Selbstgefühl verriet, so wird dieser Eindruck durch seine übertriebene Vorsicht wieder aufgehoben. In Wirklichkeit ist Haller einer der ängstlichsten Voredner seiner Zeit. «So wenig viele Leser Güte an diesem Werke finden werden, so wenig hat der Verfasser selber daran gefunden ... Aber alles hat dem Verleger besser gefallen als Ihme. So wird er auch billig sich über ein Urtheil nicht verwundern, das dem Seinen so nahe kömmt.» Und doch scheint sein Kleinmut, der ihm bei jeder Auflage neu zu schaffen macht, echt und frei von jeder Koketterie. Das wird deutlich, wenn man seine Voreden neben die redseligen Selbstverkleinerungen Zimmermanns hält, der von seiner «Einsamkeit» bekennt: «Schon des Stylo wegen hätte ich noch

in diesem Jahre Lust, alles zu verbrennen ...», und der sein Frühwerk mit einer Gebärde selbstgefälliger Hilflosigkeit in die Welt schickt: «Unglücklicher Weise mußte die Zerstörung von Lissabon mir einige poetische Gedanken abringen; unglücklicher Weise mußten dieselben von ungefähr in fremde Hände gerathen und gedruckt werden. Was war da zu thun?»

Überhaupt ist keine Ausflucht zu fadenscheinig, solange sie erklären kann, warum das Werk nicht noch viel besser geworden ist. Von der Krankheit bis zum Hauskreuz reicht die Skala der widrigen Umstände, die die Arbeit immer wieder unterbrechen. Die Captatio wird damit gerne zur Gelegenheit intimster Selbstdarstellung.

Ein Argument, das den Leser immer wieder zur Nachsicht stimmen wird, ist die Jugend des Autors. Wo sich ein Erstling hervorwagt, drückt man gern ein Auge zu. «Wan ze niuwen listen laz / ist ein ungevlizzen sin. / diz ist min erste begin», so entschuldigt Konrad Fleck seinen «Flore und Blancheffur». Da ist Martin Montanus zuversichtlicher. Der Leser möge bedenken, meint er gegen Ende seiner Vorrede zum «Andreützo», «daß ich solchs dir und auch mir, dieweyl ich selbst noch jung und unverstanden bin, zu gutem geschrieben hab». Fischart kann nichts Böses in der Beschäftigung mit dem windbeutligen Eulenspiegel sehen, haben doch ältere und weisere Männer sich schon mit ihm abgegeben und «on das der Jugend der schimpff anmütiger ...». Der «Eulenspiegel», der 1572 erschien, war bereits sein viertes Werk. Fischart war damals zwischen zweiundzwanzig und siebenundzwanzig. Auch Zesen betont vor der «Rosemund» seine Jugendlichkeit. Man könne ihm das Schreiben nicht verdenken, «weil wihr noch jung sein und das lihbes-feuer unter der linken brust in follem süden entfunden», meint er an der (S. 118) zitierten Stelle. Zesen war damals sechsundzwanzig.

Um die Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert erreicht die Koketterie mit der eignen Jugend ihre Hochblüte. Wer es nur einigermaßen verantworten kann, nennt sich einen «Recroute unter den Regimentern der Herrn Geschicht-Beschreiber», wie Schnabel vor der «Insel Felsenburg» sagt, um gleich darauf errötend zu melden, «daß dieses meine erste Arbeit von solcher Art ist ... Nimm also einem jungen Anfänger nicht übel, wenn er sein erstes Händewerck so frey zur Schau darstellt ...». Schnabel ist 1692 geboren, die Vorrede ist 1731 datiert. So jung, wie er uns glauben machen will, war dieser «Recroute» also nicht mehr.

Der vierundzwanzigjährige Haller bittet um Nachsicht für seine Gedichte, «weil sie an Freunde in einem Alter hingeschrieben worden, wo man noch nicht Klugheit genug besitzt, alle Folgen seiner erhitzten Gedancken vorzusehen ...». Man weiß, wie ihm – im Gegensatz zu Zimmermann – die Erinnerung an seine Jugendsünde wirklich verhaßt war, die ihm zu seinem Kummer höhern Ruhm brachte als seine medizinischen Leistungen, und wie er sie sein ganzes Leben lang zu tilgen suchte. Jede Auflage strengt

einen neuen Widerruf an, aber der Kampf ist aussichtslos: das Gedruckte läßt sich nicht löschen. «Ich habe niemals verlangt, ein Dichter zu sein», schreibt der Vierundfünfzigjährige vor der neunten Auflage der «Gedichte» (1762), «und wäre es nicht mehr, wenn ich es gewesen wäre. Das Alter, die Arbeit, vielleicht auch die vielen Unglücksfälle, die mein Leben mehr, als jemals bekannt werden wird, seit meiner ersten Jugend verbittert haben, sind so viele wirksame Ursachen ... die Lust und vielleicht auch das Vermögen zu unterdrücken, mit einigem Beyfalle zu dichten ...» Und 1774, in der Vorrede zu «Fabius und Cato», klagt der Sechsendsechzigjährige, er schreibe «am Rande des Grabes unter fast ununterbrochenen Schmerzen und bei einer gesunkenen Gesundheit, wo freilich das Rosenfarbe der Einbildung und der angenehme Reiz der Fröhlichkeit nicht mehr in meinem Vermögen ist ...» Aber hier fühlt sich der Leser überfordert. Was er der Jugend als Schelmerei allenfalls durchgehen läßt, verstimmt ihn, wenn es vom Alter kommt, wohl weil hier so starke Ansprüche an sein Mitgefühl erhoben werden, daß die Unbefangenheit seines Urteils darunter leiden muß. Vollends als reine Koketterie wirkt diese Wendung bei Schummel, der am Schluß seiner «Empfindsamen Reisen» erklärt: «Ich bitte einen jeden meiner Leser auf das angelegentlichste, meine Reisen stets als ein Werk eines drey bis vierundzwanzigjährigen Jünglings und folglich als das allerfehlerhafteste anzusehen ...» Er werde nun acht Jahre schweigen, um dann mit etwas Reiferem aufwarten zu können.

Allen diesen Beispielen ist eines gemeinsam: der Dichter tut, als schäme er sich seiner Jugend, tatsächlich aber ist er stolz darauf, sich dem Leser als Wunderkind vorstellen zu können. Was dem 17. Jahrhundert noch als bedenklicher Leichtsinn erschien, der sehr wohl einer Entschuldigung bedurfte, wird in den Augen des mittleren achtzehnten zur besonderen Distinktion und in denen des ausgehenden sogar beinah zur Norm. Niemals vorher oder nachher schossen die jugendlichen Genies so zahlreich aus dem Boden wie in jenen Siebziger und Achtziger Jahren. Selten, daß einer mit dreißig noch nicht im Meßkatalog stand. Jean Paul war neunzehn, als seine ersten altklugen Satiren erschienen, zweifellos selbst für damalige Verhältnisse eine Rekordleistung. Wie sehr er sich ihrer bewußt war, zeigt das Hochgefühl, das aus den letzten Zeilen des ersten Bandes der «Grönländischen Prozesse» spricht. Dennoch verschweigt er sein wahres Alter – aus Bescheidenheit, vielleicht aber mehr noch aus der Überlegung heraus, daß sich die altkluge Weltschau schlecht mit der eignen Unerfahrenheit reime. Nur soviel verrät er, «daß der Verfasser dieser Satiren noch jünger ist als die, die ihn rezensieren werden», und dreht damit die ausgeleierte Formel aus der verschämten Entschuldigung in die witzige Offensive. Erst vierzig Jahre später erfahren die Leser der zweiten Auflage das genaue Alter des Verfassers.

Mit der Keckheit des Wunderknaben und ohne hilfeschenden Seitenblick auf den Leser läßt Byron sein Alter von siebzehn Jahren gleich unter den Titel seines Erstlings drucken. Damit hat die Formel ihren Höhepunkt erreicht. In selbstherrlichem Trotz strahlt die Jugend des Dichters vom Titelblatt, eine Herausforderung an die Zeitgenossen: Probiert einer und mach es nach! Wer jedoch das Geburtsjahr mit dem der ersten Veröffentlichung vergleicht, stellt ernüchtert und vielleicht sogar erleichtert fest, daß auch hier die Eitelkeit ein wenig mogeln mußte. Byron ist 1788 geboren; die «Hours of Idleness», die ursprünglich «Juvenilia» hießen, erschienen erstmals 1807.

Aber der ruhm- und rekordsüchtige Literator der Aufklärungszeit begnügt sich nicht mit dem Ruf eines Wunderkindes. Wie sehr das Quantitative schon den damaligen Literaturbetrieb beherrschte, zeigt sich in jenem kuriosen Ehrgeiz, möglichst leicht, das heißt möglichst schnell zu schreiben. Alles, was nach Anstrengung aussah, galt nun als pedantisch, und der Pedant war der eigentliche Kinderschreck der Zeit. Wenn die höfischen und bürgerlichen Autoren des 17. und frühen 18. Jahrhunderts erklärten, sie hätten «nur in Nebenstunden» geschrieben, so wollten sie damit nicht die Mängel des Werks beschönigen, noch viel weniger wollten sie den Eindruck der Leichtfertigkeit erwecken. Ihnen kam es einzig darauf an, ihre persönliche Würde gegen den Vorwurf standeswidrigen Verhaltens oder unbürgerlicher Zeitverschwendung zu schützen. Von diesen Bedenken haben sich die Autoren inzwischen gründlich emanzipiert. Zwar weisen auch sie ihre Werke gern den Nebenstunden zu, aber nur um dem Leser einzureden, wie mühelos das alles entstanden sei. Nur sich um keinen Preis anmerken lassen, daß man überhaupt am Schreibtisch saß und den Roman nicht einfach fix aus dem Ärmel geschüttelt hat! So tritt neben den Rennleser der Rennschreiber, der das großartige Elegancia-Ideal des Barock ins Geschwätzig-Rokokohafte übersetzt und nicht müde wird, sein unvorstellbar flinkes Arbeiten zu beteuern. Der Leser soll den Eindruck einer lautlos gleitenden Feder erhalten und bei seiner Beurteilung bedenken, wieviele Seiten pro Stunde, Bogen pro Tag und Alphabete pro Woche entstanden sind.

Natürlich ist dieses Geschwindigkeitsideal keine Erfindung des 18. Jahrhunderts. Es gedeiht wohl am besten dort, wo sich ein geselliger Literaturbetrieb mit festgelegten Konventionen und konkurrenzfähigen Mitgliedern herausgebildet hat. So rühmt sich etwa George Chapman, der Zeitgenosse Shakespeares, daß er für seine von Keats später so gepriesene Iliasübersetzung keine fünfzehn Wochen gebraucht habe. Charles Sorel, der Verfasser des «Francion», erklärt – allerdings bereits mit deutlich parodistischem Einschlag –, er habe nicht weniger als zweiunddreißig Druckseiten pro Tag zustande gebracht, wobei sein Geist noch beständig durch andere Gedanken abgelenkt worden sei. Manchmal sei er dabei ein wenig eingenickt, und

nichts habe sich an ihm bewegt außer der rechten Hand. Wenn etwas Lesbares daraus geworden sei, sei es einzig dem Zufall zu verdanken. Natürlich habe er sich nicht die Mühe genommen, die Blätter nochmals durchzulesen oder gar zu korrigieren. Was Sorel parodiert, meint der eitle Schummel durchaus ernst. Er gibt sein Werk als ein reines Extempore aus. «Ich habe es mit der möglichsten Flüchtigkeit geschrieben, als wann ein Teufel von Diktierer hinter mir her wäre.» Und vom dritten Band gesteht er mit unverhohlener Selbstgefälligkeit, er «habe auf seine Ausarbeitung nicht mehr Zeit verwendet als ohngefähr 160 Stunden ... Ich erlaube Ihnen also nicht nur, lieben Leser, sondern ich ersuche Sie darum, alle diejenigen Stellen, von denen Sie ... glauben, daß ich sie bey mehrerer Langsamkeit und Überlegung nicht würde geschrieben haben, in Gedanken zu confiscieren ...».

Daß dieser Druck nicht immer von der Inspiration herrührt, sondern manchmal auch vom heranrückenden Leipziger Messetermin, erfahren wir bei Hermes. «Aber die Messe ist so nah, wie sie noch nicht leicht auch dem bösesten Autorgewissen gewesen ist, so nah, daß wir die Leipziger Post nicht versäumen dürfen und also angelegentlich um Vergebung bitten müssen, wenn wir nicht Zeit haben, diese Fragen zu beantworten.» Dem «Unglückseligen» der Schweizer Literaturgeschichte, dem ewig selbstverquälten Zimmermann, dessen Vorreden ein einziges Lamento sind, wird jede Kleinigkeit zum Anlaß, sich vor dem Leser peinlich zu winden. «Es ist übrigens eine sehr schlechte Ehre, geschwinde schreiben zu können. Ich habe es für dieses mahl zu meinem Unglücke noch gekonnt, aber ich habe auch seit der Zeit gelernt ... daß die besten Scribenten unter den Alten ... sich eben das zu der vollkommendsten Schande gerechnet hätten ...»

Später läßt sich diese Wendung kaum mehr belegen. Als Empfehlung oder gar als Rechtfertigung schwacher Stellen hat sie sich bald genug abgenutzt und ist der Lächerlichkeit verfallen. Wer im Akkord schriftstellern muß, wird sich hüten, die Leser noch besonders auf diesen bedauerlichen Umstand aufmerksam zu machen. Heute gilt hastige Arbeit als einer der schwersten Vorwürfe, die man einem Autor machen kann, und nur wo wir nichts davon merken, erscheint uns das rasche Werden eines Buches als Verdienst. Wer entschuldigend auf sein Arbeitstempo verweist, muß auf die Abfertigung gefaßt sein, die Alceste in Molières «Misanthrope» für den jungen Oronte bereithält. Als dieser die Mitteilung seines Sonetts durch immer neue Captatio-Wendungen hinausschiebt und schließlich hüstelnd gesteht: «Au reste vous saurez que je n'ai demeuré qu'un quart d'heure à le faire», erwidert ihm Alceste: «Voyons, monsieur, le temps ne fait rien à l'affaire.»

Ebensowenig tut das private Mißgeschick zur Sache, das der Autor gerne als Milderungsgrund vor die Öffentlichkeit zieht. Da ist Valentin Schumann, der in der schon erwähnten Widmung die Bosheit seiner Frau und sein eigenes Elend dem Publikum vor Augen führt. Aber – und das ist das Ge-

winnende an seinem autobiographischen Erguß – es geht ihm nicht darum, die Gunst des Lesers zu erpressen, indem er dessen Mitleid mobilisiert; er will nur die Stimmung schildern, die das Werk ausgelöst hat. Und soweit sich die emotionelle Schwingung der Renaissanceprosa überhaupt auf uns überträgt, wirkt sein Ton immer männlich gefaßt und artet nirgends ins Larmoyante aus. Welcher Gegensatz auch hier zum literarischen Exhibitionismus eines Zimmermann, der der «Frau Regierungsräthin von Döring gebohrne Strube in Ratzeburg», der Dedikandin seiner «Einsamkeit», sechs Seiten lang den Jammer seines Lebens vorrechnet und dabei die gute Beamtenfrau mit einer an Rousseau geschulten Rücksichtslosigkeit kompromittiert. «Sie schärften das abgestumpfte Gefühl des Halberstorbenen ... Halbtodt nahm ich die Feder nach Ihrem, den 21. Sept. 1781 erfolgten Abschied von Hannover wieder in die Hand ...» Die tagebuchartige Genauigkeit in den Daten ist bezeichnend für diesen Märtyrer der Selbstbespiegelung. «Unter diesem beständigen Kampf mit mir selbst, in meiner für Schriftstellerei so ganz unglücklichen Lage, bey ständiger Abhaltung, oft erst nach einer Unterbrechung von vielen Monaten, und nur in Krankheit oder gestohlener oder erpreßter Zeit» entsteht das Buch.

Das gleiche, nur unendlich kürzer und distanzierter, meint Johannes Beer von seinem «Weltkucker»: «Ich muß bekennen, daß ich diesen dritten Theil in großer Melancholey geschrieben, oder aus andern Grillfangereyen, welche mich dazumahl gleich einer starken Vestung blocquiert hielten ...» Stieler entschuldigt die Schwächen seiner «Geharnischten Venus» mit den kriegesischen Umtrieben, in denen sie entstand, «sintemal alles, was du siehest, gleichsam auf der Flucht gemacht wurde ...». Und Schubart holt den Leser in seinen Kerker herunter: «Wüßtest du, in welcher Lage ich die meisten meiner Lieder sang, wie ich sie oft mehr niederblutete als niederschrieb; und – doch eine Wolke hülle meinen alten Gram in Nacht ein.» Dieser Gram ist echt, wie denn überhaupt in den drei letzten Beispielen die Captatio zurücktritt. Der Leser soll wissen, wie es dem Autor bei der Abfassung ums Herz war; daß er deswegen sein Urteil durch Mitleid verwässere, wird nicht von ihm verlangt. – Wohl das sonderbarste Zeugnis für diese private Art der Mitteilung findet sich bei Wilhelmine Wobeser, einer frühen Damenschriftstellerin, deren Verleger im Vorbericht zur dritten Auflage von «Elisa oder das Weib, wie es sein sollte» (1798) einen Brief der Verfasserin publiziert, in welchem sie verrät, sie fühle sich Mutter und könne deshalb die geplante Umarbeitung des Romans vorläufig nicht durchführen. «Heil und Segen der würdigen Verfasserin», meint der Verleger dazu, «denn ihre Lehren und ihre aufgestellten Beispiele der Tugend müssen hundertfältige Früchte bringen.»

Beinah jeder Autor hat mit Mißmut, Zwangsvorstellungen, eingebildeten und wirklichen Krankheiten zu kämpfen, auch wo die Vorrede nichts davon

berichtet. Von Jean Paul weiß man, daß er während der Arbeit an der «Un-sichtbaren Loge» unter schweren Depressionen litt und jeden Augenblick den Ausbruch einer phantastischen Krankheit befürchtete, zu der er sich die Symptome aus Haller und andern Handbüchern der Pathologie besorgte. Er befreit sich von dieser Qual, indem er sie ironisch in die Erzählung flicht und den Leser seitenlang für das kostbare Leben seines Autors zittern läßt. Möglich, daß er dabei auch an Zimmermann dachte – der Ritter Zimmermann wird in diesem Zusammenhang im 40. Sektor erwähnt – und dessen Jeremiaden parodistisch aufs Korn nehmen wollte.

Im 32. Sektor meldet er zum erstenmal, daß er «der Ostermesse entgegenhuste», weil er sich «eine hübsche, vollständige Hektik in die zwei Lungenflügel geschrieben». Im nächsten Sektor scheint das Leiden geheilt; dafür droht nun eine Apoplexie, die er sich mit Eismütze und Senfpflaster vom Leib zu halten hofft. Mit Erfolg, denn im 38. Sektor erfahren wir, daß die bisherigen Leiden nichts waren, gemessen an der furchtbaren Möglichkeit eines Herzpolypen, den er sich «mit kaltem Kaffee großgeätzt ... Alle diese Martern tu ich mir selber an, bloß des Lesers wegen, der am meisten verlöre, wenn er mich nicht zu lesen bekäme; aber es ist diesem harten Menschen einerlei, was die ausstehen, die ihn ergötzen ...» Und nun jagen sich die Bulletins der immer kürzer werdenden Kapitel: der schwarze Star, Quartan-fieber, eine lebendige Eidechse im Magen, ein aufkeimender Stachelbeer-same, eine Krankheit, die «aus allen Kapiteln der Pathologie kompiliert ist», und schließlich im 46. Sektor der gerührte Abschied vom Leser und die Hoffnung, Schwester Philippine werde das Buch beschließen. Im 47. kann sie tröstlichen Bescheid geben, und im 48. führt er die Feder wieder selbst, völlig geheilt von Dr. Fenk, der den erhabenen und rührenden Szenen die Schuld gibt und eine wirksame Diät verschreibt.

Der Reiz dieser Leidensgeschichte liegt darin, daß sie mit dem Mitleid des Lesers rein ironisch spielt. Statt, wie es Vorredenbrauch war, die Mängel des Werks mit persönlichen Nöten zu bemänteln, ist die Krankheit hier vielmehr die Folge der seelischen Anspannung, die ein Werk wie die «Un-sichtbare Loge» seinen Autor kostet, ein Zeichen, daß der Autor sich nicht schont, wenn es um seine Geschichte geht, und damit ein Ausweis für die Qualität der Erzählung.

Jean Paul hat das Nutzlose und Erniedrigende der herkömmlichen Cap-tatio früh durchschaut und auch diese Wendung der Vorrede spielerisch umgebogen und ins Gegenteil verkehrt. Wie Lichtenberg erschien ihm die Kleintuerei der Autoren als pure Heuchelei, die es durch parodistische Übertreibung zu entlarven galt. «Jede Vorrede», meint er einmal, «ist eben ein hergebrachtes Selbstlob bis sogar auf den Selbststadel darin, welcher doch keine andere Blöße einräumt, als nur die schöne des Gesichts, des Busens und ähnlicher Zier ...»

Die Captatio ist die letzte der sachlichen Funktionen in dieser Übersicht. Ihr Übereifer, den Leser zu gewinnen, hat der Vorrede wahrscheinlich mehr geschadet als irgendeine andere Klausel. Sie ließ nämlich, so könnte man etwas überspitzt sagen, die Vorrede geradezu als Symptom mangelnder Beziehung zum Leser erscheinen. Einer, der gut mit dem Leser steht, sollte keine Demutsformeln nötig haben; ein Werk, das für sich selbst spricht, sollte keiner Fürsprache bedürfen. So lautet die Auffassung, die gegen Ende des 18. Jahrhunderts immer allgemeiner wurde und schließlich zum Untergang des Vorredenbrauchs führte.

Aber steht einer darum besser mit dem Leser, weil er keine Vorrede schreibt und ruhig der Wirkung des Werkes vertraut? Die Frage, wie einer mit dem Leser steht, läßt sich nicht leicht beantworten und kann nicht nur von der Vorrede her entschieden werden. Es gibt Fälle, wo die stilistische Haltung des Werks mehr darüber aussagt als das Vorwort. Soviel steht aber fest: wer eine Vorrede schreibt, strebt ein geselliges Verhältnis zu seinen Lesern an, wie ja der Vorredenbrauch überhaupt eng an das Zeitalter literarischer Geselligkeit gebunden ist. Auf welchen Wegen der Autor diesen Kontakt herzustellen sucht, soll der nächste Abschnitt zeigen.

FREUND VIELKOPF – DER IDEALLESER

«Was wär ich ohne dich, Freund Publikum! All mein Empfinden Selbstgespräch, all meine Freuden stumm.» Es ist nicht erwiesen, ob dies Wort, das 1773 im «Wandsbecker Boten» erschien, wirklich Goethe zugeschrieben werden darf. Jedenfalls wäre es etwas vom Liebenswertesten, was er je über seine Leser gesagt hat. Man kennt die bittern und enttäuschten Ausfälle gegen Publikum und Kritik, die sich, gereimt und ungereimt, durch Goethes Werke bis in die Briefe und Gespräche hinein ziehen, von den Schmähungen der «Zahmen Xenien» bis zum resignierten Seufzer bei Eckermann.

Die sachlichste und darum eindrucklichste Formulierung seiner Stellung zum Publikum findet sich in «Dichtung und Wahrheit». Er berichtet dort von der ungeheuren Wirkung des «Werther», aber statt sich über den Erfolg zu freuen, beklagt er sich über die «unausweichlichen Zudringlichkeiten», durch die er für das «Werklein» bestraft worden sei, und fährt dann mit überraschender Wendung fort: «Auf diese Weise bedrängt, ward er nur allzusehr gewahr, daß Autoren und Publikum durch eine ungeheure Kluft getrennt sind, wovon sie, zu ihrem Glück, beiderseits keinen Begriff haben. Wie vergeblich daher alle Vorreden seien, hatte er schon längst eingesehen: denn je mehr man seine Absicht klar zu machen gedenkt, zu desto mehr Verwirrung gibt man Anlaß ...»

Hier wird nicht, wie man zunächst meinen möchte, das Ende der Voredenzeit signalisiert. Für Goethe hat es offenbar eine solche Zeit nie gegeben. Er sieht das Verhältnis zwischen Autor und Publikum nicht als etwas geschichtlich Gewordenes, sondern als etwas ein für allemal Gegebenes; für ihn war die Kluft immer da. Ja, der Begriff des Publikums selbst – soweit er nicht den Weimarer Theaterbesucher damit meint – ist ihm in seiner gesichtslosen Anonymität zuwider. Was ihm vorschwebt, ist der kleine Hörerkreis alten, höfischen Stils: lauter bekannte Gesichter, Menschen, die die Werke bis in die feinsten Anspielungen hinein würdigen können, weil ihnen die Person des Dichters nicht weniger lieb ist als das, was er vorträgt. Albert Köster hat in seinem Festvortrag gezeigt, wie sich Goethe auf allen Stationen seines Lebens eine solche private Hörergemeinde schafft. Gesellschaftlich gesehen, war Goethe der letzte höfische Dichter der Deutschen – Geibel in München war nur noch ein Anachronismus.

Man muß diese Tatsache im Auge behalten, wenn man seine zahllosen Ausfälle gegen das deutsche Publikum richtig verstehen will, in denen nicht nur Zeitverachtung laut wird, sondern immer auch der Schmerz, daß die alte aristokratische Stellung des Dichters zum Untergang verurteilt ist.

Nun ist Goethe freilich nicht der einzige, der unter der Gesichtslosigkeit der Lesermassen leidet. Ja, man könnte sagen, die Klage ‚Wer seid Ihr? Wir kennen euch nicht mehr‘, sei beinahe so alt wie der Buchdruck. Das zeigt sich etwa in der Art, wie Charles Sorel seine Anonymität rechtfertigt: Warum sollte ich meinen Namen nennen? Nennt ihr vielleicht den euern? Als »großer gigantischer, aus unzähligen Gliedern bestehender Herkules«, als »corpus mysticum«, als breiter »Elefant«, so erscheint den Autoren des 18. Jahrhunderts das Publikum, für das der romantische Purist Wolke geradezu die Verdeutschung Vielkopf prägte.

Was läßt sich gegen diese Entwertung der alten, persönlichen Beziehung tun? Da ist zunächst die aus dem Mittelalter stammende Formel der Publikumsauswahl, die wir in andern Zusammenhang bereits berührt haben. In ihr versucht der Dichter, die Masse durch Gliederung aufzulösen und die Hörer oder Leser, die er seinem Werke wünscht, näher zu bezeichnen. Im Mittelalter war diese Auswahl allerdings weitgehend durch den Hof bestimmt. Die Unterscheidung beschränkte sich daher auf den weltlichen oder geistlichen Stand des Hörers, auf sein Geschlecht und Alter oder seine sittlichen Qualitäten und wollte eigentlich nur das Band, das schon durch die persönliche Anwesenheit gegeben war, noch fester knüpfen. Gar nicht wählerisch sind dann die Satiriker des ausgehenden Mittelalters, die eine Narrenkappe für jedermann bereithalten. »In disen spiegel sollen schowen / All geschlecht der menschen, man und frowen, / Je eins ich bi dem andern mein ...« ruft Brant, und Fischart gibt seinem Pegasus die Sporen mit den Worten: »Flieg zu, Esel, on zaum und ziegel / Durch alle Land und werd

bekannt / All Leuten in ein jeden stand / und nicht allein dem Volck von künsten, / Sonder den Layen und den minsten ...» Die eigentliche Blütezeit erlebt die Formel, wie wir gesehen haben, bei den Schwankdichtern des 16. Jahrhunderts. Es hängt wohl mit ihrem kaufmännischen Sinn für Reklame zusammen, wenn sie oft lange Listen von Ständen und Berufen herzfählen, für die das Buch geschrieben sei. Auch ihnen geht es im Grunde nicht um eine Auswahl; sie wollen im Gegenteil den hintersten Leser erfassen und individualisieren die Masse, damit sich möglichst viele persönlich aufgerufen fühlen. – Die Formel zog sich schon früh aus der Vorrede aufs Titelblatt zurück und lebt als Untertitel in der volkstümlichen Literatur bis heute weiter.

Ein zweites, ungleich wirkungsvolleres Mittel, die Anonymität der Masse zu überwinden und dem Leser ein Gesicht zu geben, stellt die Widmung dar, die wie die Vorrede ein literarisches Gebilde von ausgesprochener Eigengesetzlichkeit ist und sich an vielen Punkten mit ihr berührt, ja, auf weite Strecken mit ihr zusammenfällt. In der Widmung haben wir die Vorrede an den Einzelnen, den der Autor aus der Masse heraushebt. Ursprünglich wohl ein reiner Akt der Dankbarkeit, bildet sie schon im Altertum jene berechnende Spielart aus sich hervor, die dem Werk hohe Protektion und dem Autor einen mit Dukaten gefüllten Becher erwirken soll. Dort aber, wo Dank und Freundschaft der Widmung zugrunde liegen, darf man im Empfänger den Leser sehen, wie ihn der Autor sich wünscht.

Das gilt für die rühmende Namensnennung des Auftraggebers im Mittelalter so gut wie für die frühe Bürgerliteratur des 16. Jahrhunderts. Gerade die Zueignungen der Schwankdichter sind im Ton intimster Herzlichkeit gehalten und machen diese doch für einen großen Kreis bestimmten Sammlungen zu einer traulichen Familienangelegenheit. Ein größerer Gegensatz zum offiziellen Pathos der höfischen Barockdedikation läßt sich kaum denken. Auch wenden sich die Schwankdichter mit Vorliebe nicht an den Gönner allein, sondern schließen dessen ganze Familie in die Zueignung ein, die sie übrigens gern als Vorrede bezeichnen – die Begriffe Vorrede und Widmung fallen hier offenbar zusammen. Dies alles zeigt, daß ihnen die Gönnerfamilie als Prototyp der großen Lesersfamilie erscheint, ein Verhältnis, das wir in der simplicianischen Familie Grimmelshausens bereits kennengelernt haben. So hält etwa Frey seine «Gartengesellschaft» als eine verfrühte Neujahrsgabe einem Dorfamtmanne entgegen, weil «auch in diser zeit des jars nun mer bey dem newen wein, den Martinsnächten, königreichen, kottfleischen und faßnachten allerhand wunderbarliche tractationes und seltzame materien in den gelochen und gesellschaften fürbracht werden ...». Ebenso wünscht Schumann in der Eingangsklausel seiner Widmung zum ersten Teil des «Nachtbüchleins» dem Junker Gabriel Heyn, Buchhändler in Nürnberg, eine fröhliche Fasnacht und versichert, «ewer gesundheit, samt ewer geliebten ... haußfrawen Margarete, auch allen den ewern

gelück und gesundheit, hört ich zu aller zeit geren». Und nicht weniger innig im Ton ist Montanus, der seinen «Andreützo» einem Studiengenossen in Ulm mit einer rein privaten Widmungsepistel zueignet.

Vor allem aber hat dann das 18. Jahrhundert das Wunschbild eines idealen Lesers in der Widmung beschworen. Da ist Müller von Itzehoe, der Freimaurer und abgesagte Feind alles Geniewesens, der seinen «Siegfried von Lindenberg», freilich nicht ohne Seitenblick auf die einflußreiche Allgemeine Deutsche Bibliothek, «Ihnen, mein werther Nicolai» widmet, «mit angehängter Bitte, da doch für eine Dedication ... ein kleines Andenken zu erfolgen pflegt, mir ... die Gefälligkeit zu erzeigen und ... wie bisher in einer kleinen Recension dem ehrsamem Publicum mein Gutes und mir meine Gebrechen anzeigen zu lassen ...».

Für Friedrich Jacoby bleibt Goethe der Idealleser seines «Woldemar» trotz dem bösen Schabernack, den sich der Weimarer Freund 1779 mit der Erstausgabe dieses Werks – «Woldemar, eine Seltenheit in der Naturgeschichte» – erlaubt hatte, als er es bei einer Gartengesellschaft auf dem Ettersberg in launiger Standrede zum Tode verurteilte und an einen Baum nagelte. Fünfzehn Jahre später aufersteht «Woldemar», stark umgearbeitet, aber die Kränkung ist vergessen: «Goethe – Ich widme Dir ein Werk, welches ohne Dich nicht angefangen, schwerlich ohne Dich vollendet wäre; es gehört Dir, ich übergeb es Dir; Dir wie keinem andern.»

Weniger schwärmerisch, aber inniger ruft Clemens Brentano in einer «Zuneigung», aus der ihm unter der Hand immer wieder eine «Zuneigung» wird, die Leserin auf, die er seinem «Gockel» wünscht: die Frau Rat Goethe, das Großmütterchen, das ihm das Märchenreich erschloß und ihm die Tränen trocknete, als er erfuhr, daß sein Phantasie-Vaduz durch ein irdisches vorweggenommen war.

In Brentanos Widmung wird das Großmütterchen selber beinah zur Märchenfigur, und im Grunde hat es ja ein Dichter auch gar nicht nötig, die idealen Leser eines Buches unter Menschen von Fleisch und Blut zu suchen. Hat er die Geschichte erfunden, wird er wohl auch noch den Leser dazu erfinden können! Mehr als der Lyriker oder der Dramatiker schafft der Erzähler für ein lesendes Publikum – ein reelles oder imaginäres –, und gern gibt er dem Leser seiner Einbildung in der Vorrede ein Gesicht.

So wendet sich Goethe in seinem kurzen Vorspruch zum «Werther» zunächst an die Freunde, die er kennt, um dann in der zweiten Hälfte den Idealleser der Phantasie aufzurufen. «Und du gute Seele, die du eben den Drang fühlst wie er, schöpfe Trost aus seinem Leiden, und laß das Büchlein deinen Freund sein, wenn du aus Geschick oder eigner Schuld keinen nähern finden kannst.»

Noch im Alter, als er längst publikumsmüde und vorredenfeindlich geworden ist, hält er es für angebracht, einen Freund zu erfinden, der ihn in

einem Brief um nähere Mitteilungen aus seinem Leben bittet. Gewiß, das fingierte Schreiben ist lediglich ein literarischer Kunstgriff, der die Herausgabe von «Dichtung und Wahrheit» zu rechtfertigen hat; dennoch dürfen wir in diesem Phantasiefreund, der übrigens die bittere Absage an die Vorrede im dreizehnten Buch aufs schönste widerlegt, den Leser sehen, dem Goethe seine Autobiographie in die Hand geben möchte.

Keiner aber hat mit dem geträumten Leser einen solchen Kult getrieben wie Jean Paul. Wie überall steht ihm auch hier die Einbildung über der Wirklichkeit. Schließlich hatte er doch die «Erotische Akademie» in Hof, der er seine Sachen vorlegen konnte, und später in Bayreuth den treuen ersten Leser aller seiner Werke, Christian Otto, und schließlich Frau und Kind, die – wie Köster zeigt – sogar ein Goethe als Publikum nicht unter seiner Würde fand. Aber so dankbar Jean Paul später für wirkliche Leser war, das Glück und Vergnügen, sich eine Phantasieleserin ausmalen zu dürfen, läßt er sich darum nicht nehmen. Wohl richtet er die in Briefform gehaltene «Conjectural-Biographie» an Otto, aber die er sich in diesem Zukunftsraum erhofft und erdichtet, ist Rosina, die Gattin der Einbildung: «Ein nur wenig wahrscheinlicher, aber herrlicher Zufall wär' es, wenn du jetzt am Fenster säßest und läsest, und zwar gerade in den Palingenesien die Briefe an Hermina. Das bist du ja selbst, Gute, ... nur wüßtest dein stilles Herz nicht innen, sondern lächelt wie ein Kind seine freundliche Spiegelgestalt als eine Gespielin an ...» Und nach der Trauung feiert er mit ihr den «italienischen Tag», dessen Höhepunkt das Lesestündchen bildet, das sie, eng aneinandergeschmiegt, über einem Band Jean Paul verbringen. «Verzeih mir der treffliche Autor ... dieses leichte Wesen!» – sagt Jean Paul von sich selber.

Beinahe alle Jean-Paul-Helden sind zugleich die idealen Jean-Paul-Leser, und so wie Viktor die «Unsichtbare Loge» liest, im Spazieren und voll freudiger Überraschung über die Ähnlichkeit zwischen sich und dem Helden Gustav, so sollte das Buch wohl gelesen werden.

Die eigentliche Idealzuhörerin – denn lesen darf sie ja nicht – ist aber Jean Pauls Namensbase Johanna Paullina aus der ersten «Siebenkäs»-Vorrede. Ihr erzählt er am heiligen Abend 1794 die Fünfundvierzig Hundposttage, nachdem er ihren Vater, den ernüchterten Kaufmann Öhrmann, dem alles Romanzeug zuwider, durch das Aufsagen einiger Extrablätter eingeschlafert hat. Am Silvesterabend kommt er wieder, um den «Siebenkäs» vorzutragen, aber der Vater, mißtrauisch noch vom letzten langen Besuch, stellt sich diesmal nur schlafend und fährt nach dem ersten Bändchen mit einem Fluche auf, der den Autor in die Nacht hinausjagt. Das erste Bändchen des «Siebenkäs», das damit in den Rahmen der Vorrede eingespannt wird, ist ein Beispiel für jenen romantischen Tausch, von dem am Schluß des vorigen Kapitels die Rede war. «Glücklich preise sich jede Tochter (aber die wenigsten erkennen es), die meine Werke lesen darf, wenn der Vater wacht», ruft der

Erzähler noch im Weggehen. – Johanna Paullina begegnet uns wieder in der «Geschichte meiner Vorrede zur zweiten Auflage des Siebenkäs» als reizende Gestalt im Vis-à-vis, die Jean Paul auf dem Weg von Hof nach Bayreuth einzuholen sucht, aber vom lästig langsamen Kunstrat Fraischdörfer daran bis Berneck verhindert wird, wo es ihm endlich gelingt, den Vertreter der Kritik abzuschütteln und die Vertreterin der Leser zu begrüßen.

Mädchen wie Paullina wünscht sich Jean Paul, gedrückte, leicht verschupfte Wesen, mit Vorliebe Bräute, denen schon die Erwähnung des Mondes eine Träne entlockt und denen er mit seinen Geschichten Trost und neue Hoffnung einflößen kann. «Wahrlich, süßeres gibt es nichts als einem eingekerkerten, von Predigten belagerten, weichen, frommen Herzen ... eine Masche in den dicken Nonnenschleier größer zu reißen und ihr dadurch ein blühendes Morgenland zu zeigen.»

Mehr Profil als die etwas blasse Vorredenstatistin Paullina hat Alithea, die schweizerische Adoptivtochter des Jubelseniors. Während der Autor im Freien sitzt und beim letzten Tagesschein den glücklichen Ausgang der Handlung zu Papier bringt, steht sie auf einmal hinter ihm und guckt ihm über die Schultern ins Manuskript: «Wie? ich hätt' es nicht merken sollen, daß eine schwer athmende Brust hinter mir poche, die meine fliegenden Zeilen im Entstehen erhascht? – – Nein, nein, geliebte erste Leserin, nur sanft zusammenfahren über die Antwort sollst du jetzt vor so vielen Lesern, du beste, mit dem Monde hinter mir stehende und glänzende – Alithea!»

So löst sich aus der gestalt- und namenlosen Masse das vertraute Gesicht der ersten Leserin. Alithea ist das schönste Beispiel für die Kunst Jean Pauls, die Angst vor dem anonymen Publikum zu überwinden, ja seine Gesichtslosigkeit sogar als poetischen Reiz zu genießen.

WIEDERSEHEN MIT DEM LESER

Wie einer mit dem Leser stehen möchte, erfährt man aus der Vorrede zur ersten, wie einer wirklich mit ihm steht, aus der zur zweiten Auflage. Schon die Tatsache einer zweiten Auflage ist der sichtbare Ausdruck dafür, daß das Buch nicht ins Leere geschrieben wurde. Aus dem unbekannten, dem günstigen und geneigten Leser wird der Freund, dem man nun ohne Umstände die Hand schütteln darf. Das Glück, Leser zu haben, wirkliche, nicht bloß erträumte, gibt der zweiten Vorrede oft einen Ton besonderer Herzlichkeit. «Wenn der Schriftsteller in der Vorrede zur Probieraufgabe sich so gar matt und scheu handhaben muß ... wieviel ungebundener und heiterer geht es dagegen her nach dem Übergang des Jubel-Autors aus der streitenden Kirche der ersten Vorrede in die triumphierende der zweiten», ruft Jean Paul vor der zweiten Auflage seines ersten Romans. Voll Dankbarkeit

und Freude feiert hier der Autor seine kleinen «Haus-, ja Studierstubenfeste», und wenn er sich von der Begegnung mit dem Leser erholt hat, wartet noch das Wiedersehen mit dem Werk auf ihn, ein Fest, das sozusagen unter Ausschluß der Öffentlichkeit vor sich geht und darum unserem letzten Kapitel aufgespart bleibt.

Erleichtertes Aufatmen spricht aus Müllers zweiter «Siegfried»-Vorrede, die zum Zeichen des erneuten Bundes dem Leser das Du anträgt. «Dem Himmel sey Dank, lieber, guter Leser! Wir sind uns nun nicht mehr so fremd, als da ich mit meinem Siegfriedbüchlein zum erstenmal ins Publikum schritt. Du glaubst nicht, wie behaglich mir das sey, mir, der ich nirgends lieber als unter alten Bekannten bin ... daß ich ... Deiner Majestät, Durchlaucht, Hochgebohrnen ... – was du nun gerade bist, als ein alter Bekannter treuherzig die Hand bieten kann ...» Auch der Tränen-Miller hat den Lohn erhalten, den er sich so sehnlich gewünscht hat. «Die Tränen, die so manche edle Seele meinem Siegwart und seinen Freunden oder Freundinnen weinte, und der Dank für diese Tränen, der mir von da und dorthier zuscholl, sind mir Segen des Himmels und die herrlichste Belohnung. Das war immer mein Wunsch ... Welch ein Tag für mich, Ihr Edlen, wenn ich mit Euch auferstehe, und ihr eilt mir zu, und euer Herz ist mein!» – Den gleichen Erfolg darf der ebenso populäre, aber weniger moralische Cramer verbuchen. «Ihr habt meine Risa geliebt, edle deutsche Weiber! aber auch Amalien nicht verurtheilt und ihr in der Stille vielleicht eine mitleidige Thräne geweint! – Empfängt hier meinen wärmsten Dank.» – Die Dankbarkeit dafür, daß das Wagnis geglückt und die Verbindung hergestellt ist, zeigen besonders schön die Vorreden zu Gotthelfs erstem Roman. «Grüß Gott, liebe Leute, und zürnet nüt», setzt die erste Vorrede zum «Bauernspiegel» ein. Die zweite verwandelt den bescheidenen Gruß in den dankbaren: «Grüß Gott euch wieder, liebe Leute, und dank ech Gott.»

Der handgreiflichste Beweis für das gute Einvernehmen, das nun zwischen Autor und Leser herrscht, sind wohl die Briefe aus dem Publikum, auf die sich die zweite Vorrede gerne beruft. Briefwechsel zwischen Autor und Leser waren im Altertum keine Seltenheit; der Humanismus, der sich ja überhaupt durch einen geselligen Betrieb des Schriftstellerns auszeichnet, hat auch diese Sitte neu belebt. Ein glänzendes, in seiner Art singuläres Beispiel für diese Art von Kontakt bildet das von neunundzwanzig deutschen Prinzen und Prinzessinnen unterzeichnete französische Schreiben an Honoré d'Urfé, das vom 10. Mai 1624 datiert ist und von 1625 an allen Ausgaben der «Astrée» vorausgeht. Die vornehmen Korrespondenten melden darin, die Lektüre des herrlichen Romans habe sie zur Stiftung eines Schäferbundes angeregt, den sie die «Akademie der wahren Liebenden» nennen. Ziel dieser Gesellschaft sei, den Roman ins Leben zu übersetzen; sie legen sich gegenseitig die Namen der Helden zu, nur den Namen Celadon wage

keiner zu tragen, weil nur Mons. d'Urfé selber dessen würdig sei. Er möge sich ihrem poetischen Spiel anschließen und bald eine weitere Fortsetzung herausbringen; denn jeder Band löse unbeschreiblichen Jubel aus. Was bereits erschienen sei, hätten sie so oft gelesen, daß sie es beinahe auswendig wüßten. – Ein Jahr darauf antwortet der Autor, hochbeglückt über diesen erlauchten Beifall. Wenn er Celadon sein dürfe, so sei die ganze Akademie seine Astrée. Die erbetene Fortsetzung werde kommen, sobald der Donner der Kanonen verstummt sei und ein freundlicher Friede ihm erlaube, das Schwert mit der Feder zu vertauschen. Er wäre glücklich, wenn ein unterirdischer Fluß ihn unter den Grenzen hindurch zu seinen Schäfern tragen könnte.

Die beiden Briefe wirken wie ein letzter Scheidegruß der überstaatlichen mittelalterlichen Adelskultur. Nach 1648 wären solche Kundgebungen höchstens noch zwischen Privatpersonen denkbar. Darüber hinaus ist dieser Briefwechsel wahrscheinlich das einzige Dokument, das den höfischen Dichter in enger Verbindung mit seinen Lesern zeigt. In den Vorreden deutscher Barockromane führt der Leser, wie wir sahen, ein Schattendasein. Der Dichter würdigt ihn kaum eines Blicks und überläßt alles weitere einem Herausgeber, der sich vor allem mit dem Ruhm des Autors beschäftigt und dem Leser höchstens ein paar warnende oder erklärende Winke gibt. Der Unterschied in der Haltung zum Publikum liegt freilich auch an der Gattung. Was dem strengen heroisch-galanten Roman verwehrt ist, darf sich der Schäferroman erlauben. Nur in der Maske des Schäfers, wenn Name, Rang und Staatsgewand abgelegt sind, darf der höfische Autor seinen Lesern begegnen; nur auf dem Spielplatz Arkadien darf der höfische Leser dem Autor gestehen, wie gern er ihn liest.

Wie eng sich Grimmelshausen, besonders als Kalendermacher, mit seinen Lesern verbunden wußte, hat unsere Untersuchung gezeigt, wenn man auch annehmen muß, daß nur die wenigsten «Landsleute» schreiblustig genug waren, um mit ihrem Simplicissimus zu korrespondieren. Erst die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts brachte mit ihrer Ausbreitung der allgemeinen Schulbildung den ausgedehnten schriftlichen Verkehr mit dem Autor. Kaum ein Autor, der jetzt nicht den brieflichen Beifall und Tadel seiner Leser in der zweiten Vorrede vermerkt und sie wennmöglich schon in der ersten zur Korrespondenz auffordert.

Am besten läßt sich dieser geschäftige Betrieb bei Timotheus Hermes beobachten, der in so enger Fühlung mit dem Leser arbeitet. Seine Werke, die fast alle Briefform tragen, entstehen unter ständiger Kontrolle der Öffentlichkeit. Sein Studierzimmer gleicht dem Korrespondenzbüro einer Redaktion, und tatsächlich sind ja diese Romane, die in kleinen Lieferungen erscheinen, nur eine pikante Abart der moralischen Wochenschriften. Nicht nur die Kritik, auch das Publikum lädt er immer wieder zur Mitarbeit ein

und erklärt sich zu jeder gewünschten Änderung bereit, aber nicht etwa aus Spaß wie Jean Paul, sondern mit dem Verantwortungsgefühl eines Instituts für moralische Erziehung durch Fernunterricht. «Verschiedne Leser und Leserinnen, (größtentheils mir unbekannte Personen) haben mit Anfragen und Aufträgen mich beehrt ... Wo ich gekonnt habe, that ich ihren Forderungen Genüge ...» Aber vielleicht noch aufschlußreicher für seine pastorale Haltung dem Leser gegenüber sind die Anmerkungen unter dem Text. Da heißt es einmal: «Laß Dich erbitten, liebes Mädchen ... über die heiligen Pflichten Deiner künftigen Erziehung nachzudenken ... Schreib (wenn du Vertrauen hast) an mich ungenannt, wie andre thaten, welchen ich mit soviel Vergnügen durch Scenen meines Buches geantwortet habe und hier ihnen danke ...» Oder er schildert eine tugendhafte Frau und bemerkt dazu unter dem Text: «Sollte wohl noch eine solche Mutter leben? Preismünzen kann ich nicht ausbieten; aber mit Beyhilfe aller meiner Freunde will ich ihr ein Ehrendenkmal setzen, wenn sie sich mir bekannt macht.» Oder er spricht in verhüllten Andeutungen von der lasterhaften Abart eines Kusses und fügt in der Note bei: «Liegt einem sorgfältigen Vater dran, alles zu wissen ... so kostets ihn einen Brief an mich – und mich eine Citation eines alten Dichters – denn im Erziehungsgeschäfte verweigere ich mich auch nicht dem Allerbefremdendsten.»

So erinnert Hermes seine «Töchter edler Herkunft» auf Schritt und Tritt daran, daß seine Schriften nicht unterhalten, sondern «alle Capitel der Moral» abhandeln wollen. Bei aller scheinbaren Intimität bleibt die Beziehung zum Leser doch rein aufs Praktische beschränkt. Ob die Tugend im Gewande des Reizes oder die Wollust im Gewande der Tugend erscheint, der pädagogische Zeigfinger streckt sich uns auf jeder Seite entgegen und macht eben dadurch ein natürliches Lehrer-Schüler-Verhältnis unmöglich, von der echten dichterischen Bindung, wie wir sie bei Grimmelshausen trafen, oder der ironisch zärtlichen Beziehung Jean Pauls gar nicht zu reden.

DIE LESERVERLIEBTHEIT JEAN PAULS

Nirgends wird der Leser so verwöhnt, verhätschelt und ans Herz gedrückt wie in den Vorreden Jean Pauls. Und nirgends wird er so rücksichtslos behandelt und vor den Kopf gestoßen wie in den Digressionen seiner Werke. Für Jean Paul ist der Leser Schoßkind und *Enfant terrible* zugleich; nur von diesem Widerspruch her kann seine einzigartige Beziehung zum Publikum gewürdigt werden.

In einem Jean-Paul-Roman ist Jean Paul der erste, der Leser der zweite Held. Hand in Hand sitzen die beiden in der Vorrede wie in einem halbverdunkelten Zuschauerraum. Nun hebt sich der Vorhang; das erste Kapitel

wird gespielt, aber die beiden bleiben beisammen und unterhalten sich halblaut über die Handlung. Bis sich der Dichter plötzlich über die Rampe hinaufschwingt und unter seine Gestalten mischt, aber nicht ohne dem Vereinigten unten verstohlen zuzuwinkern, ihn durch geheime Zeichen heraufzulocken und ihn endlich «am Seile der Liebe» mitten in die Geschichte herüberzuziehn. Doch währt die Herrlichkeit nicht lange: die Gestalten sind verschwunden, der Leser vergessen, bloß der große Schreibtisch mit seinen Zettelkästen steht noch da: ein Extrablatt wird eingeschaltet. Unterdessen haben sich die Romanfiguren in der Realität des Zuschauerraumes versammelt, der Autor sitzt plötzlich als Biograph auf der Geisterinsel der Fiktion, während der Leser, bezaubert, aber auch benommen von diesem Hin und Her zwischen Schein und Sein, sich wieder im eignen Lehnstuhl findet, den Roman auf den Knien. Im nächsten Augenblick schon steht der Autor wieder hinter ihm, guckt ihm über die Schulter ins Buch, schlägt es ihm lachend zu und holt ihn zu neuen Abenteuern fort. «Der Leser sitzt jetzt in seinem Kanapee, die schönsten Lesehoren tanzen um ihn und verstecken ihm seine Repetieruhr – die Grazien halten ihm mein Buch und reichen ihm die Heftlein – die Musen wenden ihm die Blätter um oder lesen gar alles vor – er lässet sich von nichts stören, sondern der Schweizer oder die Kinder müssen sagen, Papa ist aus ...» Solche Besuche in der Stube des Lesers liebt Jean Paul vor allem in den frühen Werken, aber auch später kann er sie nicht ganz lassen, und noch in der «Fibel»-Vorrede malt er sich das Behagen des Lesers in seinem Lehnstuhl aus. Im «Hesperus» heißt es einmal: Viktor «hatte die Prinzessin noch nie gesehen ... und konnte alles kaum erwarten. Und der Leser auch: schneuzt er nicht jetzt Licht und Nase – füllt Pfeife und Glas ... – drückt das Buch glatt auseinander und sagt mit ungemeinem Vergnügen: auf *die* Beschreibung spitz' ich mich gewissermaßen! Ich wahrlich nicht: mir ist, als sollt' ich arquebusiert werden ...». Von Viktor zum Leser, vom Leser zum Autor: immer ist Jean Paul zwischen diesen drei Stationen unterwegs, und in dem unruhigen Hin und Her manifestiert sich die Spannung zwischen Fiktion und Realität, die die unverwechselbare Signatur seiner Romankunst ausmacht.

Gewiß, die Manier, den Leser ins Werk einzulassen – Ansätze dazu waren immer vorhanden –, hatte Jean Paul von Sterne gelernt. Aber ein Blick auf den «Tristram Shandy» zeigt, daß dort der Leser mit höflich ironischer Herablassung bedient wird. Sterne ist ein durch und durch urbaner Autor mit ausgesprochenem Sinn fürs Schickliche. Er gewährt dem Leser nur dazu Audienz im Buch, um sich bei ihm für die Rücksichtslosigkeit seiner Abschweifungen zu entschuldigen und das erschütterte Vertrauen wieder herzustellen.

Jean Paul dagegen regelt die Frage der Extrablätter durch eigentliche bilaterale Abkommen. So schließt er etwa im 21. Sektor der «Unsichtbaren

Loge» den «Neuen Vertrag mit dem Leser»: «Heute fängt zwischen mir und dem Leser ein ganz neues Leben an, und wir wollen ruhig vorher alles miteinander ausmachen.» Im «Hesperus» entwickelt er diesen Einfall zu einem «Gränz- und Hausvertrag»: «I. Daß von Seiten des Lesers dem Berghauptmann auf St. Johannis für ihn und seine Erben zugestanden und bewilligt werde, von nun an nach jedem vierten Hundposttag einen witzigen und gelehrten Schalttag, in dem keine Historie ist, zu verfertigen ... II. Daß von Seiten des Berghauptmanns dem Leser bewilligt wird, jeden Schalttag zu überschlagen und nur die Geschichtstage zu lesen.» Mit was für einem sonderbaren Vertragspartner das deutsche Publikum es zu tun hatte, zeigt dann der Titel des ersten Schalttags: «Müssen Traktaten gehalten werden, oder ist es genug, daß man sie macht? –»

In diesem und den folgenden Werken werden dem Leser mit haarspalterischer Rabulistik immer weitere Extrablätter abgelistet, bis es schließlich zu jener großen Gerichtsverhandlung in der «Vorrede zum satirischen Appendix» kommt, wo der Autor den erbitterten Lesern und Leserinnen über seine Verfehlungen Red und Antwort stehen muß. Dies ist das Jean Paulsche Gegenstück zur Momus-Szene Grimmelshausens, nur daß dem Dichter hier nicht ein Kritiker, sondern die ganze deutsche Lesewelt gegenübersteht. Die Anklage geht zunächst auf die Vorreden: «daß der Büchermacher die beste Geschichte immer versalzt, verpfeffert und verwässert durch seine Manier, daß er sie erst nach zehn Prologen anfängt ... und daß man zu seinen Predigten erst durch lange Kirchenmusik zu waten hat.» Ein weiterer Anklagepunkt bezieht sich auf die Satiren: «Besagter Paul habe ferner oft die Leser ins Dampfbad der Rührung und sogleich ins Kühlbad der frostigen Satire hinausgetrieben.» Auch die Abschweifungen werden gerügt und dem Autor bedeutet, «daß er geradeaus wie ein Kernschuß zu gehen schuldig». Das endgültige Urteil erlaubt dem Angeklagten Satiren nur im Appendix; es dispensiert die Leserinnen von ihnen, während die Leser gerichtlich gezwungen werden, sie zu lesen. Um das Urteil umgehen und in seiner eingefleischten Manier fortfahren zu können, verweist Jean Paul gleich die nächste Erzählung, «Die Sallatkirchweih in Obersees», in den Appendix.

Diese Höhepunkte der Selbstparodie, die zum Köstlichsten gehören, was Jean Paul gelungen ist, zeigen den Leser von der Gegenseite, als Feind von Autor und Werk. Im Grunde aber sind das bloß die Schmollstunden einer Verbindung auf Gedeih und Verderb, einer Ehe mit dem Leser, wie Jean Paul das Verhältnis selbst gelegentlich nannte. Viel häufiger ist der Leser Komplize und Spielkamerad, der den Autor durch alle Windungen der Historie begleitet. Nur in die lyrischen Purpurpassagen und in rein theoretische Erörterungen darf er nicht mit; sonst aber wird sich schwerlich eine Seite finden, auf der er nicht in irgendeiner Form zugegen wäre. «Ich und

der Leser stehen in einem solchen Gedränge von Leuten ...»; «Ich möchte gern von diesem Hoppedizel, eh' ich und der Leser aus seinem Hause ziehen, ... eine Abschattung zum Andenken mit uns nehmen.»; «Außer ein paar Tausend Lesern, die mit mir ins Fenster sehen ...»; «Ich und du, mein Leser, wollen nun aus dem fremden Sterbezimmer gehen ...»: es ist, als möchte sich der Autor immer wieder vergewissern, daß der Leser noch da ist, daß er nicht irgendwie unterwegs verloren ging; denn ohne Leser kann die Geschichte nicht weitergehen. Die Ironie dieses Verhältnisses wird dort besonders deutlich, wo der Leser sogar in die Erzählung dreinreden darf, als ob es mit dem Dreinreden des Autors nicht schon genug wäre. So fragt Jean Paul den Leser im «Hesperus» einmal, was er von der Weiberliebe Viktors halte und wie er sie sich erkläre, und legt ihm dann die Antwort in den Mund: «Aus Klotilden: sie hat ihn durch ihr Magnetisieren mit der ganzen Weiberwelt in Rapport gesetzt», was den Autor seinerseits zur Bemerkung veranlaßt: «Einen närrischen Stil hat sich der Leser angewöhnt; aber es ist wahr.»

Und ganz ähnlich jeanpaulisiert der Leser in der «Unsichtbaren Loge»: «Der Leser hat im ganzen Buche noch nicht drei Worte reden oder schreiben dürfen: jetzt will ich ihn ans Sprachgitter oder ins parloir lassen und seine Fragen nachschreiben. ,Was hat denn – fragt er – die Residentin vor? Will sie aus Gustav ein gezähntes Kamrad schnitzen, das sie in irgend eine unbekannte Maschine setzt...‘ Der Leser bemerke, daß der Leser selber hier Witz hat, und gehe weiter! – –»

So eng ist diese Bindung, daß Jean Paul auch den letzten Unterschied, der ihn vom Leser trennt, zu verwischen sucht: «Wir Leser wollen uns wie Viktor vom Kammerherrn beurlauben ...» Jean Paul rechnet sich selbst zu den Lesern, und tatsächlich ist er ja in seiner Mittlerstellung als «Biograph», die die Komposition der meisten Romane bestimmt, nur der erste Leser jener Notizen und Dokumente, die ihm vom Spitz und andern Boten zuge tragen werden, und weiß von Kapitel zu Kapitel nicht mehr als irgendeiner seiner wirklichen Leser. Auch diese Fiktion wird immer wieder humoristisch ausgebeutet und ironisch bis aufs Äußerste getrieben, wenn er etwa mit dem Leser werweist, wer wohl die Heldin sei: «Endlich wirds eine, an die keiner von uns dachte, (wenigstens ich nicht), Joachime». Und ein andermal läßt er sich vom fingierten Erstaunen des Lesers anstecken: «Zeusel? (fragt der Leser und denkt nach) ich kenne die Zeusel nicht – und ich eben so wenig; aber er sage mir, geht es nicht zu weit? ... Beim Himmel, die Leute setzen und springen ja in mein Werk wie in eine Passagierstube hinein ...».

Wo aber Jean Paul die Fiktion der Geisterinsel verläßt und sich seiner wirklichen Rolle erinnert, beneidet er den Leser um ein Glück, das ihm als Autor verwehrt ist. «Das kann aber unerhörte Leselust mit der Zeit geben,

und ich wollte, ich läse meine Sachen und ein anderer schriebe sie.»; «der Leser ist heute der glücklichste Mann.»; «auch ich bin fast ebenso glücklich als läse ich das Werk ...»; «ich wollte selber, ich könnte meinen 33. Hundposttag lesen, eh' ich ihn gemacht ...» Das ist der echte Jean Paul: liest er ein gutes Buch, so neidet er dem Autor den Ruhm und die Lust, es gemacht zu haben, – Wuz, Fixlein und Fibel sind die Zeugen dieses Autorneides; schreibt er aber selber eins, so ist's ihm leid, daß er es nicht lesen kann. Am schönsten erscheint dieser Neid noch einmal in der Fibelvorrede, wo die Seligkeit, ein Jean-Paul-Leser sein zu dürfen, mit mild-ironischen Farben ausgemalt wird. Wenn das Nachtmahl im «Springinsfeld»-Rahmen die erzählerische Ursituation ist, so haben wir hier eine andere epische Ursituation: die des Lesers. Und tatsächlich gibt es wenige Stellen bei Jean Paul, in denen das Epische so rein und frei von allen skurrilen Schnörkeln hervortritt, daß sie den Vergleich mit Grimmelshausen oder Gotthelf nicht zu scheuen brauchen.

«Ich für meine Person bekenne gern, daß ein solches Werkchen, wie ich's eben hier darreiche, mir, wenn ich's von einem Dritten bekäme, ein gefundenes Fressen wäre, und Leben in mich brächte; denn ich würd' es auf die rechte Weise lesen, nämlich Ende Novembers, der wie der April und der Teufel immer schmutzig abzieht, oder auch sonst bei starkem Schneegestöber und Windpfeifen; ich würde an einem solchen Abend mehr Holz nachlegen lassen und die Stiefeln ausziehen, ferner die politischen Zeitungen einen Tag zu lange liegen oder sie ungelesen fortlaufen lassen – ich würde Mitleid mit jeder Kutsche haben, die zum Thee führe, und mir bloß ein Glas und ein vernünftiges Abendbrot aus der Kindheit bestellen, und für den Morgen ein halbes Loth Kaffee Überschuß, weil ich schon voraus wüßte, wie sehr ich durch ein so treffliches ruhiges Buch (wofür dem Verfasser ewiger Dank sei!) zur Anspannung für ein eignes glänzendes ausgeholet hätte ... So würd' ich das Werkchen lesen, aber leider hab' ich es selber vorher gemacht.»

Dies Glück hat der Grüne Heinrich der ersten Fassung empfunden, als er bei Jean Paul «zur Anspannung für ein eignes» ausholte, und auch heute noch gibt es einzelne, die es empfinden, seien sie nun «im Leben zu kurz gekommen» oder nicht.

Obwohl er den Leser ins Werk mitnimmt, ist die Vorrede für Jean Paul doch das eigentliche Stelldichein mit ihm, wo noch kein Held sie belauscht und den Autor noch keine Biographenpflichten drücken. Hier ist er nur für den Leser und der Leser nur für ihn da, und hier kommt es zu jenen Liebeserklärungen, wie sie dem deutschen Publikum kein anderer Autor zu bieten hat. Was einst Hauptthema der Vorrede war, das Werk, wird nun zur Nebensache: die Zweckfunktionen werden eilig und meist humoristisch abgetan, damit möglichst viel Zeit für das köstliche Zusammensein bleibt.

Warum sind Jean Pauls Vorreden so lang? «Ich kann bloß von Euch – ihr schönern Leser, deren geträumte, zuweilen erblickte Gestalten ich wie Genien ... wandeln und wirken sah – nicht Abschied nehmen; ich bleibe noch ein wenig bei Euch, wer weiß, wann, und ob die Augenblicke, wo unsre Seelen über einem zerstiebenden Blatte sich die Hände geben, je wiederkommen – vielleicht bin ich hin, vielleicht Du, bekannte oder unbekannte theure Seele ...» – «Aber warum will ich das Ziel meines Epilogs länger hinter andere Ziele verstecken? Eigentlich schreib ich ihn doch nur, um von meinen Lesern, die auf den letzten Seiten meiner andern Werke immer liebend von mir geschieden, auch an der Hintertür eines Buchs voll lauter satirischer Zänkerei mit dem alten Liebhaben entlassen zu werden.»

Nur der Epilog bringt die wirkliche Trennung vom Leser; das Ende der Vorrede, sollte man meinen, ist noch kein Anlaß zur Wehmut. Aber Jean Paul, der von Vergangenheit und Zukunft lebt, antizipiert im Ende der Vorrede bereits den endgültigen Abschied. Auch schreibt er ja wie die meisten Autoren seine Vorreden zuletzt, so daß sie, wenn nicht für den Leser, doch für ihn Willkomm und Lebewohl in einem sind. Neben andern dichterischen Möglichkeiten hat er im hergebrachten Brauch auch diese emotionelle Ambivalenz entdeckt, die dann ein Hauptgrund für seine nährische Verliebtheit in die Vorrede wurde. Hier fand er einen Ort, wo die Tränen der Freude mit denen der Wehmut zusammenfließen dürfen und wo die Hochspannung der Gefühle, die sein eigentliches Element ist, durch eine gegebene Form legitimiert war.

Zärtlich, wie er ihn hinausgeleitet, lädt er den Leser ein, ins Buch zu kommen. «Komm, liebe müde Seele, die du etwas zu vergessen hast, entweder einen trüben Tag oder ein überwölktes Jahr, oder einen Menschen, der dich kränkt, oder einen, der dich liebt, oder eine entlaubte Jugend, oder ein ganzes schweres Leben ... komm in meinen Abendstern und erquicke dich mit seinem kleinen Schimmer ...» Wesentlich übermütiger ist die Einladung in den «Titan», den Jean Paul ursprünglich nach klassischem Weimarer Muster ohne Vorrede ausgehen lassen wollte, ein Entschluß, der über seine Kräfte ging, wie das hinter die Erste Jobelperiode versteckte «Antrittsprogramm» zeigt, das mit den Worten schließt: «Und nun lasset uns sämtlich ins Buch hineintanzen, in diesen Freiball der Welt – ich als Vortänzer voraus und dann die Leser als Nachhopstänzer – so daß wir unter den läutenden Tauf- und Totenglöckchen am sinesischen Hause des Weltgebäudes – angesungen von der Singschule der Musen – angespielt von der Guitarre des Phöbus oben – munter tanzen von Tomus zu Tomus – von Zykel zu Zykel – von einer Digression zur andern – von einem Gedankenstrich zum andern – bis entweder das Werk ein Ende hat oder der Werkmeister oder jeder!»

Gerade diese Rokoko-Chinoiserie, eine Kaminsimsgruppe aus feinstem Meißener, deren Glieder nur von fragilen Gedankenstrichen zusammen-

gehalten werden, läßt erkennen, was es mit dem Jean-Paul-Leser für eine Bewandnis hat. Er, der so zärtlich umworben, so neckisch gelockt wird, ist ein Kunstgegenstand, mit dem Jean Paul die Räume seines Werks dekoriert. Er ist ein reines Geschöpf der Phantasie, eine schöne Fiktion, und selbst wo einmal ein wirklicher Mensch angesprochen wird wie etwa Herder in der Hesperus-Vorrede oder im «Postskript des Billets» am Ende des «Fixlein» – allerdings ohne daß sein Name genannt würde –, verschwimmen die Züge ins Vage und Schemenhaft. Und die Liebe, mit der Jean Paul seine Leser umhalst, was ist sie anderes als die «Simultan- und Tuttiliebe» Viktors, die nichts kostet, weil sie von keiner Verpflichtung zur Realität weiß! «Die Leser, ... die ich mit einem Freiexemplar beschenken wollte, wenn ich wüßte, wo sie wohnten ...», das ist die Freigiebigkeit der Phantasie, die vom Irrealis lebt. «Nun beschenk ich zwar so viele hundert Freunde mit eben so vielen hundert Freiexemplaren ... gegen ein elendes Grazial», das ist die Freigiebigkeit des Humors, der die Wirklichkeit umkehrt. – Im dritten Heftlein des «Hesperus» entschließt sich der «Berghauptmann», das Rittergut Maienthal an den Leser zu verschenken. Aber nicht jeder kann sich als Anwärter melden. «Maienthal trägt höhere Blumen als die das Vieh abreißet», darum sind nur Bewerber zugelassen, die den «Rittersprung der Phantasie» noch tun können, während die andern, «deren Herzen so kalt sind wie ihre Kniescheiben», leer ausgehen.

Von diesem Rittersprung hängt alles ab. Wer ihn nicht wagt, dem sind Jean Pauls Vorreden eine Warnung, daß seine Werke nicht für ihn geschrieben sind. Gerade weil alles unverbindliches Spiel bleibt und der Leser aus diesem Verhältnis keine reellen Ansprüche ableiten kann, darf ihn Jean Paul hemmungsloser umarmen als die Damen, die immer gleich meinen, es gelte ernst. Wohl knüpft sich vor allem an «Hesperus» manche Korrespondenz mit dem wirklichen Leser, aber die Briefe erreichen selten die Gefühlstemperatur des imaginären Tête-à-tête in den Vorreden. Wohl klagt Jean Paul, daß er nicht alle seine Leser kennen lernen kann; im Grunde aber genießt er die Anonymität des Publikums, weil sie der Phantasie unendlichen Spielraum gewährt.

VII. DER AUTOR IN DER VORREDE

Die Vorrede ist der köstliche Steiß am gebratnen Kapaunen. Vorher, am ersten Tage – im Buche – wird Licht geschaffen, am letzten – in der Vorrede – der Mensch, der Autor; er kommt, wie der römische Feldherr, im Triumph erst zuletzt selber gefahren und geht (er sitzt bekränzt im Triumphwagen der Vorrede) zugleich als Volk nebenher, das auf ihn schimpft, und steht (denn er muß das alles allein spielen) auch als der Kerl hinten auf, der ihm unaufhörlich zuruft: gedenke, daß du ein Mensch bist ...

DER NAME

Wir haben es, um in Jean Pauls barockem Gleichnis zu reden, hier nur noch mit dem Mann im Triumphwagen zu tun. Das Volk, das nebenher läuft, und den Kerl hintenauf haben wir kennen gelernt. Die Vorrede, für den Leser der Eingang zum Buch, bedeutet für den Autor Rückschau und Abschied. Zugleich bildet sie die Schwelle, an der er das Reich seiner Einbildungen verlassen und sich aus dem Dichter in den Menschen zurückverwandeln muß. Hier endlich teilt sich der Vorhang, hinter den Goethe den Rhapsoden verwies; er tritt hervor und gibt sich seinen Leuten zu erkennen.

Aber gerade ihre Stellung als Außenposten der Realität, den der Leser beim Übertritt ins Werk, der Autor bei der Rückkehr in den Alltag passieren muß, hat der Vorrede von jeher etwas Schillernd-Zweideutiges gegeben. Der Leser glaubt sich hier noch auf sicherem Boden und nimmt alles für bare Münze; der Autor anderseits steht mit einem Fuß noch in der Fiktion und hat Mühe, das Lügen zu verbeißen. So kommt es zu jenen Scheinhüllungen, zu jenen absichtlichen Verschleierungen biographischer Tatsachen, auf die sich Apuleius und Grimmelshausen so trefflich verstanden. Der eine nennt sich Lucius von Corinth und dichtet sich ein zwar mögliches, der Forschung aber schwer verdächtiges Leben an; der andere treibt ein Maskenspiel mit seinem Namen, wie es die Welt noch nie gesehen hat, und mischt Wahrheit und Dichtung so geschickt, daß sein Geburtsjahr auf hundert Umwegen förmlich angepeilt werden muß. Im Grunde wissen wir von Grimmelshausen kaum mehr als von Shakespeare, dessen Autorschaft und Name bis heute von ein paar Eigensinnigen angefochten werden.

Die Geschichte der literarischen Anonymität und Pseudonymität ist noch nicht geschrieben. Sie würde zeigen, daß es nicht immer bloß die bekannten politischen und gesellschaftlichen Rücksichten sind, die zu Verschleierung oder Verschweigung führen, daß hier sehr oft ein eigentümlich starkes, wenn man will, primitives Verhältnis zum eigenen Namen am Werk ist. Märchen- und Völkerkunde wissen von der magischen Kraft zu berichten, die der

Name für den Primitiven besitzt: wie er streng geheimgehalten wird, damit kein Feind sich seiner bemächtigt, – so reißt sich Rumpelstilzchen entzwei, als es das Geheimnis verraten sieht –; wie der Namensfetisch gegessen wird; wie Liebende ihre Namen in der Hoffnung tauschen, dadurch die ersehnte Vereinigung zu erreichen – diese ethnologische Merkwürdigkeit brachte Jean Paul auf den Einfall des Namentausches zwischen Siebenkäs und Leibgeber –; wie aus Sorge um den wahren Namen ein Ersatzname erfunden wird, der den echten schonen oder entkräften soll – die Umschreibungen für Gott und Teufel zeugen noch heute davon –; oder wie das jüdische Gesetz die schriftliche Fixierung des Jehova-Namens verbietet. Der prälogische Mensch machte keinen Unterschied zwischen dem Namen und seinem Träger; für ihn war der Name identisch mit dem Benannten, sei dies nun Ding oder Mensch.

Ein Rest dieser alten Beziehung zum Namen und vor allem zum eigenen lebt in uns weiter. Da ist der Augenblick der Ichwerdung, in dem das Kind seinen Namen zum erstenmal erfaßt, lange bevor es ‚ich‘ sagen kann; da sind die selbstverliebten Spielereien des Knaben, der jede freie Stelle im Heft mit Proben seiner Unterschrift bedeckt; da ist die Scheu, die noch den Erwachsenen hemmt, den eigenen Namen vor Unbekannten laut auszusprechen, weshalb denn auch die Rekrutenerzieher an diesem Punkt ansetzen. Sie wissen, der junge Mann ist ihnen ausgeliefert, wenn er seinen Namen ein paarmal übers Exerzierfeld geschrien hat. Und da ist schließlich jenes verpönte, aber keineswegs sinnlose Bedürfnis, die eignen Initialen in Baumrinden, auf Kirchtürmen, an Ruinen und andern besuchten Punkten zu deponieren, das Jean Paul in der «Sallatkirchweih» so schön rechtfertigt: «Der Name eines Menschen muß irgendwo haften ... und ich beteuere, verewigte ich nicht den meinigen auf Schriften, ich würde ihn auf der Höfer gefrorenen Saale einkratzen und einfahren mit dem Schrittschuh – oder (wäre ich ein andrer Professionist) auf Messer- und Degenklingen – auf Fensterscheiben – innen auf Gefängnisgittern – auf einen neuen Darm oder Wurm darin, den ich zuerst entdeckte und den die Gelehrten nach dem Namen des Erfinders nennen müßten – oder (wäre auf der Erde nichts Neues mehr) auf einen neuen Kleks im Mond oder Funken am Himmel ...»

Der Name ist das einzige, was von uns übrigbleibt, was der Vergänglichkeit eine Zeitlang widersteht. Der Mensch, der keine Werke zu hinterlassen hat, möchte wenigstens den guten Namen bewahren. «Ich kann», so schließt Jean Paul den Passus, «den schweren Gedanken nicht ertragen, daß irgend ein Mensch und Mitbruder, und wäre er noch so wenig, so ganz vergessen sein soll, durch so viele Jahrhunderte hindurch, daß die Heere der Jahre und Menschen so unachtsam über seinen unbedeckten anonymen Staub hinwegschreiten sollen.»

Für den schöpferischen Menschen ist der Name der Träger des Ruhms.

Er erschafft sich einen Namen, der über den «anonymen Staub» hinausragen soll, ein gewaltiger und ergreifender Versuch, den Tod zu überlisten, der höchstens in seinen eiteln Ausprägungen lächerlich wirkt. Was Goethe vom Namen hielt, geht aus einer Stelle bei Eckermann hervor. «Ich bewundere», sagte ich, «daß die Menschen um ein wenig Namen es sich so sauer werden lassen, so daß sie selbst zu falschen Mitteln ihre Zuflucht nehmen.» – ‚Liebes Kind‘, sagte Goethe, ‚ein Name ist nichts Geringes. Hat doch Napoleon eines großen Namens wegen fast die halbe Welt in Stücke geschlagen! – Es entstand eine kleine Pause im Gespräch. Die Pause deutet an, daß Eckermann, der damals noch nicht die Spur eines Namens besaß, sich auf ein Gebiet vorgewagt hatte, auf dem er nicht zuständig war. Der Ruhmlose sieht nur das Eitle am Ruhm, das ist wohl der Sinn der freundlichen Zurechtweisung, die der große Name hier dem kleinen erteilt.

Wenn es der Name auf die Unsterblichkeit abgesehen hat, so erfüllt sich dem Namenlosen ein anderer alter Menschheits Traum: die Unsichtbarkeit. Tarnkappe oder Lorbeer, Unsichtbarkeit oder Unsterblichkeit: es ist der Schmerz des Dichters, daß das eine mit dem andern bezahlt sein will. Wer sich nennt, gibt sich gefangen. Wirklich frei ist nur der Namenlose, den sein Vogelnest vor fremden Blicken schützt, oder der Vielbenannte wie Schoppe, der zuletzt selbst nicht mehr weiß, wie er heißt. Im Pseudonym, besonders im anagrammatischen, hofft der Dichter Unsichtbarkeit und Ruhm zu verbinden; aber vergeblich. Entweder wird der Deckname entziffert, dann fällt die Maske; oder sie bleibt ihm bis in die Nachwelt hinein stehen wie einem Kind das Schielen, ein unerträglicher Gedanke für jeden, dem am eignen Namen liegt. Denn die Nachwelt unterscheidet kaum mehr zwischen pseudonym und anonym; sie sieht nur, daß dem Werk der Schöpfer fehlt. Darin eben liegt der Vorzug des Anagramms, daß es das ‚Mutabor‘, das den Storch in den Kalifen zurückverwandelt, bereits in sich enthält. Der Einwand aber, der gerne gegen die Literaturgeschichte erhoben wird, es sei doch ganz gleichgültig, wie einer geheißen habe, solange man sein Werk besitze, ist nicht nur banausisch, sondern eigentlich unförmlich, weil er dem Toten den Anspruch auf seinen Namen mißgönnt.

Die ältesten Dichter haben sich nicht genannt. Noch die meisten mittelalterlichen Volksepen sind anonym. Gerne bezeichnet sich ihr Sänger als «Fremder», als «wilder Mann» oder «peregrinus». Wie es eigentlich zur Namensnennung gekommen ist, die sich nur langsam und zaghaft durchsetzte, läßt sich nicht mit Sicherheit entscheiden. Fest steht nur, daß es nicht der moderne Verfasserstolz war, was den Dichter ursprünglich zur Nennung bewog. Ein Hauptmotiv war wohl der bereits genannte Wunsch, in die Fürbitte der Hörer aufgenommen zu werden. Dazu kam das Verantwortungsgefühl, das vor allem geistliche Dichter und Bibelübersetzer – vielleicht

in betontem Gegensatz zum anonymen Spielmann – zum Bekenntnis ihrer Autorschaft trieb. Wie ungefestigt die Tradition aber noch Mitte des 13. Jahrhunderts war, zeigen Konrad Fleck und Hugo von Langenstein, die sich energisch gegen den Vorwurf verwahren, die Nennung ihres Namens entspringe dichterischer Eitelkeit.

Eben um diesem Vorwurf zu entgehen, stellt der mittelalterliche Dichter seinen Namen gern hinter den des Auftraggebers, der den ersten Glanz des Ruhms auffangen soll. Geteilte Unsterblichkeit ist immer noch besser als gar keine. – Wer auf seiner Burg lebt, trägt den Wohnort im Namen. Nur der städtische Dichter hat eine Adresse im modernen Wortsinn, gibt sie aber nur in den seltensten Fällen bekannt. Der Wiener Heinrich von Neustadt ist wohl der erste, der sich so ausführlich nennt: «Wer ditz puch getihtet hatt? ... Maister Hainrich von der Neunstadt, Ain artzt von den puchen, Will in yemand suchen: Er ist gesessen an dem graben. Got muß in in seiner hut haben!» Ob er damit seine Hörer zu einer Aussprache über den «Apollonius» einlädt oder nur den Patienten unter ihnen seine Praxis empfiehlt, wagen wir nicht zu entscheiden. – Für das Dilemma zwischen dem Wunsch, an der Fürbitte der Hörer teilzuhaben, und der frommen, zur Anonymität verpflichtenden Bescheidenheit hat Heinrich von Hesler, der Dichter der «Apokalypse», den schönsten Ausdruck gefunden: «Verswig ich mich, wer weiz mich dan?» Schlagender als mit diesem Wort des Deutschordensherrn läßt sich das Zwiespältige, das aller Anonymität zugrunde liegt, nicht zusammenfassen.

Die Vorrede ist der Ort, wo der Dichter sich dem Publikum vorstellt und damit jene alte berechnete Neugier nach dem Urheber des Werks befriedigt, eine Aufgabe, die heute oft von der Photographie übernommen wird. Wir haben an anderer Stelle gezeigt, daß es dabei zu intimen Bekenntnissen kommen kann, vor allem in den beiden bürgerlichen Epochen der deutschen Literatur: bei den Schwankdichtern des 16. Jahrhunderts und den verplauderten, selbstverliebten Pietisten und Seelenforschern des achtzehnten vom Schlägel der Schummel, Zimmermann und des späteren Stilling. Wo der Dichter ungenannt bleibt, wird er seine Anonymität in der Vorrede begründen und dabei etwa auf die Anekdote von Phidias zurückgreifen, der seine Minervastatue mit dem eignen Porträt signierte, weil ihm nicht erlaubt war, seinen Namen darunter zu setzen; oder auf die Erzählung von Apelles, der, hinter seiner Tafel versteckt, die Urteile der Betrachter überhörte. Oder er wird, wenn sein Buch Erfolg hat, die Maske in der zweiten Vorrede fallen lassen wie Timotheus Hermes, der sich im Verlauf seiner sechsbändigen «Sophie» schrittweise selbst entlarvt. Den ersten Band hatte der Pastor unsigniert erscheinen lassen; im zweiten verrät er eine Initiale – B.; den dritten unterschreibt er als F. Bothe und empfiehlt im vierten seinen Lesern, die Übersetzung im Wörterbuch nachzuschlagen. Wer von Grim-

melshausens funkelnden Verrätselungen herkommt, wird an diesem Enthüllungsmanöver wenig Aufregendes finden.

Der Einzige, der es auf diesem Gebiet mit Grimmelshausen aufnehmen kann, ist Jean Paul. Zwar liegen bei ihm die Dinge anders: er weiß, wie er heißt, obwohl er es wahrscheinlich lieber nicht wissen, sondern als Findelkind auf eine wunderbare Enthüllung warten möchte. Er empfindet darum den eignen Namen nicht so sehr als Rätsel wie Grimmelshausen; auch trägt er sein Pseudonym, das ihn immer nur höchst notdürftig deckte, bloß als eine Art Dekoration. Aber als Kunstmittel der Charakterisierung und als Ausgangspunkt aller jener Spekulationen, die mit der Identität des Menschen zusammenhängen, hat ihn der Name so stark beschäftigt, daß man beinahe von einem Jean Paulschen Grundmotiv sprechen könnte.

Man weiß, welch überaus glückliche Hand er als Namengeber hat. Schon die ersten Namen seiner Dichtung, die Wuz, Öfel und Bouse, sind kostbare Trouvaillen. In Wuz steckt das Wurzlige, Einsilbig-Kauzige und Wustige; in Öfel das Heizbar-Diabolische, das die Kälte im Zimmer erst recht zum Bewußtsein bringt; in der Residentin von Bouse endlich die ganze Verführungskraft der schönen Vierzigerin, deren körperliche Qualitäten durch die französische Form eine Pointe erhalten, die noch ganz an den jungen Satiriker erinnert. Oder man denke an den Wiener Tanzmeister Falterle im «Titan» mit seinem Dreivierteltaktsnamen, der wie ein leicht verunglücktes Rokokokompliment klingt, oder an Flitte aus Elsaß, der im Namen das Achselzucken des sorglosen Schuldenmachers trägt. Schon diese paar Proben lassen das untrügliche Gefühl erkennen, das Jean Paul für die Beziehung zwischen dem Namen und seinem Träger besaß. Raabes und sogar Kellers Charakternamen erreichen diese selbstverständliche Sicherheit nur selten und wirken oft eine Spur gesucht. Aber charakteristische Namen haben immer einen Stich ins Satirische; sie bleiben deshalb bei Jean Paul auf die mittleren und unteren Ränge beschränkt. Die «hohen Menschen» genießen das Privileg objektiver Idealnamen, die sich über ihren Träger ausschweigen.

Grimmelshausens Namensspiele, so sagten wir, sind Gleichnisse der Simplicissimus-Idee. Wie der Mensch in den Gefahren der Welt, so bleibt der wahre Name noch im verzwicktesten Anagramm erhalten, er wird, wie es im Vorspruch heißt, «doch nit verlorn». Grimmelshausen geht von der Einheit der Existenz aus, die konstant bleibt und aus allen Verwandlungen immer wieder unversehrt auftaucht wie der Phönix aus der Asche.

In Jean Paul begegnet uns eine grundsätzlich andere Auffassung des Namens. Zunächst ist der Name für ihn das, was einen Menschen vom andern trennt, der sichtbare Ausdruck der Individuation. Er ist das Täfelchen außen am «Fleisch- und Beingitter» des Menschen, um ein Wort der «Unsichtbaren Loge» zu brauchen: er verhindert die Allvereinigung, der seine hohen Menschen in ihren hymnischen Momenten entgegenzittern. Jean Paul sieht

im Namen eine jener Schranken der Realität, an der sich seine Einbildungskraft immer wieder blutig stößt und die er zu überwinden versucht, indem er die Identität zwischen Mensch und Namen aufhebt oder doch lockert. Darum gibt er dem Hesperus-Helden die drei Namen Viktor, Sebastian, Horion, die den Leser verwirren; doch bleibt hier die Identität noch erhalten: für uns heißt der junge Mensch Viktor, die andern Namen prägen sich kaum ein. Schoppe dagegen treibt so tollen Unfug mit seinen sechs und mehr Namen, daß sich seine Identität mehr und mehr verflüchtigt und ihm schließlich, wie der Doppelgänger Siebenkäs erscheint, völlig abhanden kommt, ein Triumph über die Wirklichkeit, den er mit Wahnsinn und Tod bezahlen muß. Im Grund ist Schoppe der alte Proteus-Baldanders, nur daß er zu seinem Unglück bei Fichte gehört und dort die echte Verwandlungsgabe, die nicht den Namen, sondern die Gestalt tauscht, durch allzu viel Reflexion verloren hat. Wenn man ihn aber zu einseitig auf Fichte festlegt, übersieht man leicht das alte großartige Gleichnis, das in der Schoppe-Figur wiederkehrt.

Auch die Identität der eignen Person hat Jean Paul mehrmals ironisch angezweifelt, rein scherzhaft natürlich, ohne den tragischen Unterton der Schoppe-Witze. Im Hesperus-Schluß wird der Berghauptmann Jean Paul durch einen Akt der Phantasie zum Fürstensohn erhöht. Vier Jahre später, 1799, erhält der wirkliche Jean Paul zur Erleichterung seiner Verlobung mit Karoline von Feuchtersleben den Titel eines Wirklichen Geheimen Legationsrats, und nie war das «Wirklich» der barocken Formel sinnvoller. Im Jahr vorher hatte ihm Emilie von Berlepsch ein Landgut angeboten, im nächsten Jahr wird er bei Königin Luise zu Tische sein. Das ist die «natürliche Magie der Einbildungskraft», die gelegentlich mit so unheimlicher Gewalt in sein Leben eingriff, daß ihm selber bange wurde, wie gern er auch sonst über den «neckenden Hang» witzelte, «den ich öfters am Schicksal bemerkt, immer nach dem Szenenplan meiner fremden Geschichten meine eigne auszuschreiben ...».

In den vier Jahren zwischen der eingebildeten und der wirklichen Standeserhöhung tritt Jean Paul in drei Erzählungen unter falschem Adelsnamen auf. In der «Sallatkirchweih in Obersees» (1796), einer der schönsten seiner kürzeren Arbeiten, erscheint er als schwedischer Kammerherr von Torsacker, Großkreuz vom Seraphinenorden, mit Kette, Stern und Ordensband geschmückt. Das Komische beruht hier auf der dreischichtigen Identität: Jean Paul ist nämlich nicht eigentlich der falsche Kammerherr, sondern der falsche Hochstapler; der richtige hatte sich am Scheerauischen Hofe die Kammerherrenrolle angemacht, war aber seinerseits bereits entlarvt. Bloß aus Scherz und weil man in Obersees noch nichts von der Geschichte weiß, borgt Jean Paul die Uniform auf drei Tage vom Wirt, bei dem der Hochstapler gewohnt hat. Die Erzählung erreicht ihren komischen Höhepunkt dort, wo ihn der Oberseeser Adjunkt Grünkern anhand eines veralteten

Steckbriefs entlarven möchte und dabei an der weltmännischen Sicherheit des Pseudobetrügers elend zuschanden wird.

Im «Jubelseniör», der 1796 entstanden, 1797 erschienen ist, wird Jean Paul dann wirklich entlarvt. Die Rolle des Herrn von Esenbeck, die er hier übernimmt, stellt bedeutend höhere Anforderungen an sein histrionisches Können und verwickelt ihn in die delikatesten Situationen. Er muß den zynischen Höfling und ungetreuen Liebhaber der ältlichen Amanda von Sackenbach spielen und sich zu diesem Zweck sogar ein rotes Muttermal auf die Stirn zeichnen; nur setzt er es vor dem Spiegel auf die falsche Seite, wie sich dann bei der Konfrontation mit dem echten Esenbeck herausstellt. Wie gerne würde er sich Amanden offenbaren, aber «beim Namen Jean Paul wäre sie in Ohnmacht gefallen und dann ich». Die für den Schluß aufgesparte Begegnung zwischen dem falschen und dem echten Muttermal löst allgemeine Verlegenheit aus, die aber nicht dauert, weil der echte Esenbeck die Vokation Ingenuins bringt, so daß der Vorfall im allgemeinen Jubel der Tischgesellschaft untergeht. Daß Amanda Jean Paul mit ihrem einstigen Liebhaber verwechselt, ist völlig unglaublich; aber gerade darauf kam es Jean Paul an. Die Rollen, in denen er seine Proteuskünste demonstriert, können ihm nicht unglaublich genug sein.

Das wird noch deutlicher in den «Palingenesien» (1797/98), wo er infolge einer Paßverwechslung als Comte de Baraillon nach Nürnberg reist – einem reinen Spielzeug-Nürnberg übrigens – und es sogar fertig bringt, der langgesuchten, aber äußerst spröden Comtesse einen Tochterkuß abzulisten. Aber so sehr er auch auf Französisch jeanpaulisiert, um ihren Verdacht und den seines Rivalen Kökeritz zu verschrecken, es hilft alles nichts, er wird angezeigt und muß aufs Rathaus, wo man einen Beweis seiner Identität verlangt. Er gesteht dem Reichsschultheißen die Verwechslung sofort und weist sich mit einem Kupferstich als Jean Paul aus, aber umsonst, man sieht darin nur eine neue Dichterlüge und stellt die Konfrontation mit dem wirklichen Jean Paul in Aussicht. Auch die Berufung auf Siebenkäs, dessen Papiere er hier in Nürnberg ediere, bleibt fruchtlos, da der Schultheiß den verstorbenen Altdorfer Professor gleichen Namens darunter versteht. Endlich meldet ein Diener die Ankunft Jean Pauls – die Tür geht auf – Siebenkäs tritt ein. Autor und Held sinken sich in die Arme, und der Reichsschultheiß entpuppt sich als Schulrat Stiefel. So bedeutet die Entlarvung der drei Abenteurer zugleich einen Höhepunkt des Zyklischen, der an das Helden-treffen in Grimmelshausens «Ratstübel» erinnert, nur daß hier alles Traum-scherz bleibt.

Natürlich dürfen die drei Erzählungen nicht so ausgelegt werden, als hätte Jean Paul in diesen Jahren nach einem Titel geschielt. Sie zeigen aber, wie er an der Möglichkeit einer Erhöhung so lange herumphantasiert, bis sich die Magie der Einbildungskraft bewährt und der Traum wenigstens

äußerlich – der Legationsrat war kaum mehr als ein Papier – Wirklichkeit wird. Ja, sogar das Hochstaplermotiv wird schließlich vom Leben kopiert in jenem Pseudo-Jean-Paul, der Jahre später in Stuttgart Aufsehen machte und vielleicht durch die drei Novellen zu seinem Betrug ermuntert wurde. – Der alten Gewohnheit, sich unter seine Helden zu mischen, bleibt Jean Paul auch als Legationsrat treu, aber unter falschem Adelsnamen wird man ihm nicht mehr begegnen. Für Schmelzle ist er der unheimliche Mitreisende im roten Mantel, «Jean Pierre oder so», im «Kometen» stößt er als wetterkundiger Kandidat Richter zur Reisegesellschaft, hungrig und abgerissen, ein ergreifendes Porträt des jungen Dichters.

Gerade in den drei Hochstaplernovellen wird der eigene Name und seine Bedeutung immer wieder motivisch umspielt. Den Hymnus auf den Namen eines Menschen in der «Sallatkirchweihe» haben wir eben angeführt. Beim Verlobungsmahl im «Jubelsenior» zieht der Buchdrucker vier «Loth Kapital-R» aus der Tasche, wobei Jean Paul einfällt, daß er als Esenbeck schon bald «dreißig Stunden wie Brockes ein Gedicht von siebzig Versen ohne mein R vollendet» habe. In den «Palingenesien» entrüstet sich Kökeritz, der fatale Nebenbuhler bei der Comtesse, als ihn Jean Paul aus dem Zimmer weist: «Sind Sie ein ... Richter?» «In Sachen meiner Tochter, antwortet' ich absichtlich in die Quere ... kann ichs sein ...» Und kurz vorher lesen wir: «Georgettens Mietsherr heißt nur Metzger und war keiner ... Ich war gleichsam ahnend von jeher allen Geschlechtsnamen, die etwas bedeuten, feind, z. B. Hofmann, Edelmann, Zimmermann, Seiler, Richter: wie schön hingegen ist einer von gar keiner Bedeutung, z. B. Göthe, Herder, Leibnitz, Jakoby, Kant!» Aber zu Wortspielen, die über das ganze Werk verstreut sind, war ihm der eigne Name, gerade weil er etwas bedeutet, immer gut genug. «Richters Sprüche sind ja keine Richtersprüche», meint er in der Vorrede zur «Kleinen Bücherschau», und ein andermal: «Ich bin mein eigener Richter»; oder er sieht sich als Richter seiner Charaktere, deren Schicksal in seinen Händen liegt.

Nun heißt er freilich für die Leser nicht Richter, sondern Jean Paul. Das ist ein Dichtername, kein Pseudonym. Jedermann wußte, wie er wirklich hieß, und er selbst hat auch gar keine Anstrengung gemacht, es zu verbergen. Neben der «Loge» signiert er nur noch den «Hesperus» so; vom «Fixlein» an zeichnet er die Vorreden mit vollem Bürgernamen. Und doch wirkt auch hier noch eine Spur des alten Versteckspiels weiter; das erfährt jeder, der ihn auf Bibliotheken unter drei Buchstaben aufstöbern muß.

Man weiß, wie er sich den Namen, den er französisch aussprach, in jugendlicher Jean-Jacques-Begeisterung zulegte. Die heute geläufige Mischform, die das Unentschiedene seines Wesens so gut trifft, setzte sich schon zu seinen Lebzeiten durch. Später, in der Franzosenzeit, gab es Augenblicke, wo er ihn vielleicht gerne abgelegt hätte. «Sterne hielt sich nicht für zu groß,

den Namen eines Hofnarren anzunehmen, warum soll ich stolzer sein und den französischen Namen, der mich allerdings demütigt, wegtun, welchen ich doch einmal angenommen», heißt es in den «Studien zur Selbstbiographie». Darüber hinaus gefiel ihm an den beiden Vornamen die Verbindung des seelenhaften Lieblingsjüngers mit dem intellektuellen Apostel, eine Kombination, in der er die eigene Spannung zwischen Sentimentalität und Satire ausgedrückt fand.

Und schließlich steckt in den zwei Vornamen noch einmal jenes Phantasiespiel mit der geheimnisvollen fürstlichen Abkunft. Nur Regenten haben das Recht, mit ihren Taufnamen zu zeichnen. Es ist nicht wichtig, wie ernst man diesen heimlichen Wunsch nach einer märchenhaften Standeserhöhung nimmt; genug, daß ihn Jean Paul bis in seine letzte Dichtung, den «Kometen», nicht los wird. Er selber macht sich im «Hesperus» über diese Herrscherträume lustig; es ist eine jener Stellen, die für Jean Pauls Technik so bezeichnend sind, wo die Wirklichkeit ironisch die Fiktion vorwegnimmt, so daß dem Leser in dieser doppelten Ironie alle Dimensionen durcheinander stürzen: «Ich gesteh' es, ich habe ... wieder den närrischen Gedanken gehabt, den ich mir schon oft, so toll er ist, nicht aus dem Kopf schlagen konnte – denn er wird freilich ein wenig dadurch bestätigt, daß ich wie ein Atheist nicht weiß, wer ich bin, und daß ich mit meinem französischen Namen Jean Paul durch die wunderbarsten Zufälle an ein deutsches Schreibpult getrieben wurde – wie gesagt, ich halt' es selber für eine Narrheit, wenn ich mir zuweilen einbilde, es sei möglich, daß ich etwan ... gar ein unbenannter Knäsensohn oder Schachsohn ... wäre ... dem man nur seine edle Geburt verstecke, um ihn besser zu erziehen.» Es gebe Fälle in der orientalischen Geschichte, «wo mancher bis in sein achtundzwanzigstes Jahr – ich bin um zwei Jahre älter – nicht ein Wort davon wußte, daß ein asiatischer oder anderer Thron auf ihn warte ... Setze man aber, ich würde aus einem Jean ohne Land ein Johann mit Land, so ging ich sofort aufs Billard und sagte jedem, wen er vor sich hätte.» Jean Paul teilt damit nur die Aussichten seiner Helden, unter denen so viele ahnungslose «Knäsenöhne» sind, die alle blind in der Welt herumtappen, bis der Dichter ihnen die Binde von den Augen nimmt und ihre hohe Abstammung enthüllt.

Augenbinde und Blindheit sind Lieblingsmotive Jean Pauls. Er selber feiert die Geburt seines Dichternamens unter diesem Zeichen im «Voredner in Form einer Reisebeschreibung» vor der «Unsichtbaren Loge». Die «Grönländischen Prozesse» waren mit R. unterzeichnet; der Verfasser der «Teufelspapiere» nannte sich J. P. F. Hasus, ein echter Satirename voll bitterer Selbstpersiflage. Aber wie Grimmelshausen in der unerschrockenen «Gegenschrift» die satirischen Schalen abwirft und ins Dichterische vorstößt, so versinnbildlicht Jean Paul, auch darin wieder dem Früheren verwandt, den Durchbruch in jener Reise auf den Fichtelberg, die der «Unsicht-

baren Loge» vorausgeht. Für den Leser wenigstens werden der Dichter und sein Name in der gleichen Minute geboren. Mit verbundenen Augen läßt er sich hinauftragen, um die Ahnung nicht zu trüben und die Erfüllung dem letzten Augenblick zu sparen, wo ihm endlich, wie seinem Gustav, wenn er aus der Gruft steigt, die Erde als Himmel erscheint. Ob Knäsensohn oder nicht, hier ist Jean Paul ein König; denn das Land, das er zu seinen Füßen ahnt, ist nicht das Voigtland, sondern das Gelobte Land seiner Dichtung, das er nach der langen satirischen Wüstenreise endlich gefunden hat und das er nun dem Leser, bevor er ihn hinunterführt, in seiner ganzen Weite zugleich mit seinem Namen enthüllt. «Länder schlafen an Ländern und unbewegliche Wälder an Wäldern, und über der Schlafstätte der ruhenden Riesen spielt ein gauckelnder Nachtschmetterling ... und rund um die große Szene zieht sich wie um unser Leben ein hoher Nebel. – Ich gehe jetzo hinaus und sink an die sterbende Sonne und an die einschlafende Erde. – Ich trat hinaus – – Jean Paul.»

ABSCHIED VOM WERK

Obe! jam satis est, obe libelle!

Die Begrüßung des Lesers, die der Autor mit seinem Namen bekräftigt, bringt für ihn zugleich die Trennung vom Werk. Das Manuskript ist mündig geworden; in der Vorrede wird ihm seine Volljährigkeit ausdrücklich bescheinigt. Es ist ein großer Augenblick, in den sich alle Hoffnungen und Ängste der Entstehungszeit noch einmal versammeln. Wohl ist es ein Augenblick des Triumphs, auf den sich der Autor seit langem gefreut hat, aber nun, da die Spannung nachläßt, die ihn mit dem Werk verbunden hatte, mischt sich ein Gefühl der Leere in die Erleichterung. Und auch wo ein neuer Plan die Spannung übernimmt, bleibt doch die leise Wehmut darüber, daß das vertraute Verhältnis nun gelöst werden muß. So wird die Vorrede zur «Baurede», wie sie Jean Paul einmal genannt hat, zum bunten Bäumchen auf dem glücklich vollendeten First. Man weiß, was es mit diesem Brauch für eine Bewandnis hatte: der Baum soll die Geister im Holz versöhnen und zu sich heraufziehen. Welche Geister die Vorrede zu bannen und zu versöhnen sucht, haben die vorhergehenden Kapitel gezeigt.

Im Augenblick des Abschieds empfindet der Autor die Verbundenheit mit seinem Werk beinah körperlich als Leben vom eignen Leben, und es ist gewiß mehr als nur konventionelle Phrase, wenn er sich an dieser Stelle gern als Vater seines Werks bezeichnet. Daß es sich um eine uralte Vorstellung handelt, zeigt die parodistische Auflösung, die sich die Vaterformel schon früh gefallen lassen muß. So findet man neben dem zärtlichen und

gerührten immer auch den entsetzten und angewiderten Vater, der sein Kind verleugnen möchte. «Geh, kleines Buch, und stell dich vor als Kind, das keinen Vater kennt», ruft Edmund Spenser seinem «Shepherds Calendar» zu. «Wenn sie dich nach dem Namen fragen, sag du seist in Schande gezeugt. Und wenn du außer Gefahr bist, komm wieder und sag mir, was man von mir sagt, und ich will mehr deinesgleichen folgen lassen.» Sir Philip Sidney möchte seine «Arcadia», die er nur mit Widerwillen sein eigen nennt, nach dem Vorbild der Griechen im Wald der Vergessenheit aussetzen. Cervantes leugnet die Vaterschaft überhaupt: wenn er auch der Vater scheine, sei er doch nur der Stiefvater des Don Quixote. Der anonyme Sorel gibt den «Francion» für ein Findelkind aus, «qui s'est fait de soy mesme ou qui n'a point de père pour en avoir trop». Noch leichter macht es sich Zigler, indem er die «Asiatische Banise» und ihre Helden kurzerhand als bedürftige Waisen dem Schutz der «Hochfürstlichen Durchlaucht» empfiehlt.

Gerade weil sich Renaissance und Barock der Vaterformel gerne als einer spielerischen Einkleidung der Captatio bedienen, sucht sie das 18. Jahrhundert durch Übertreibungen, die gelegentlich ins Pikante gehen, unmöglich zu machen, indem es die Metapher detailliert und auf die mütterliche Muse ausdehnt. «Derjenige Leser», meint Fielding, «welcher bis daher seiner Muse nachgesehen hat, im strengsten jungfräulichen Stande hinzuleben, kann nur eine sehr unvollkommene Idee von dieser Art väterlicher Zärtlichkeit haben. Bei diesem dürfen wir füglich die zärtliche Ausrufung des Macduff wiederholen: Ach Freund, du hast kein Buch geschrieben! Der Mann aber, dessen Muse Mutter geworden ist, wird das Rührende dieser Worte tief in seiner Seele fühlen; vielleicht begleiten mich seine Zähren, vorzüglich, wenn sein Liebling nicht mehr am Leben wäre, da ich der Unbequemlichkeiten erwähne, mit welchen seine schwangere Muse die Bürde bis zur Reife trägt, der schmerzhaften Wehen, mit welchen sie solche zur Welt bringt, und endlich der zärtlichsten Sorgfalt, womit der liebevolle Vater seinen Liebling nährt und pfleget, bis er ihn so weit erzogen, daß er ihn der Welt producieren kann ... Denn diese Kinder kann man mit höchster Wahrheit ihres Vaters Reichtum nennen, und viele von ihnen haben mit wahrer kindlicher Liebe ihren Vater in seinem hohen Alter ernähret ...»

Ganz ähnlich ironisiert Rabener die Vaterliebe eines Autors in seinen nur wenige Jahre vor «Tom Jones» erschienenen Satiren. Der Autor, dem man sein Geisteskind angreift, wird ergrimmen wie ein Bär, dem man seine zottige Beute raubt, und wer ihm in dieser Wut begegnet, der ist verloren. Ja, die geistige Elternliebe übertreffe die natürliche bei weitem: «Ein Vater wird dasjenige Kind niemals ohne ekelhaften Widerwillen ansehen können, von dem er gewiß weiß, daß es nicht sein ist, ein Scribent aber keineswegs...» Am weitesten hat aber zweifellos Hippel den Scherz getrieben. Er teilt sein

Buch «Über die Ehe» in acht Kapitel ein und legt dieser Anordnung im «Beschluß» eine metaphorische Bedeutung bei: «Die Brautnacht und das erste Kapitel sind einander so ähnlich, wo nicht ähnlicher, wie ein Vater und ein Autor. Eine kluge Hebamme fängt nicht von derselben neun zu zählen an ...» «Ein Autor», so heißt es schon im «Vorbericht», «schreibt Söhne und Töchter wie sie der leibliche zeugt, aber zu bestimmen, von welchem Geschlecht ein Buch sei, ist so schwer, daß sich die kritischen Hebammen oft Jahre lang darüber streiten ...»

Was hier die Rabener und Hippel mit ihren etwas forcierten Scherzen ins Lächerliche ziehen, gehört zum alten Gut der Vorrede. Curtius führt die Metapher auf Platons Eroslehre zurück, im besonderen auf jene Stelle im «Symposion», wo Diotima von der geistigen Zeugung spricht, und verweist dann auf eine Stelle in Ovids «Tristia», die dem lateinischen Mittelalter die Vorstellung vermittelt haben dürfte. Doch drängt sich im Augenblick der Trennung die Vaterformel so natürlich auf, daß sich wenigstens von diesem Topos denken ließe, er habe sich gelegentlich selbst erzeugt.

Der Abschied spielt sich unter mannigfachen Formen ab; in der Regel wendet sich der Dichter gegen Schluß der Vorrede oder des Werkes vom Leser weg und dem Werk zu, dem er die letzten besorgten Ratschläge und Wünsche auf den Weg mit gibt.

nu var hin, welhischer gast,
und huet durch minen willen vast
daz du komest ze herberge niht
zuo deheinem boesewicht,
und ob du im komest zuo,
son sitze niht, wan du tuo
daz du schiere komest dan,
wan dich sol ein biderbe man
muezeclichen an gesehen:
sitze uf sin schôz, daz hab ze lêhen.

Ob Thomasin beim schôz bereits an private Lektüre denkt oder nur die Geborgenheit seines Werkes andeuten will, die Wendung ist überaus reizvoll. Diese Art des Lebewohls blieb bis weit ins 16. Jahrhundert hinein beliebt, und noch Kirchhoff entläßt die sieben Bücher seines «Wendunmuts» mit ähnlichem Gruß: «Drumb fahr hin, mein Wendunmuth, / Got hab uns beid in seiner hut ... Fürcht dich nicht vor des sathans list, / Got schützt die warheit, wo sie ist.»

In der Renaissance begegnet der Brauch, das Werk selber zu Wort kommen zu lassen; möglich, daß man auch dabei ein antikes Vorbild vor Augen hatte. Es wird dabei gewöhnlich vom Titelhelden verkörpert, der in einer besonderen Vorrede den Leser anspricht, wie wir es bei Schumanns «Andre-

ützo» und Fischarts «Eulenspiegel» sahen. In einer der «Gesprächbüchlein»-Vorreden Ulrichs von Hutten nimmt nicht der Autor vom Werk, sondern umgekehrt das Werk vom Autor Abschied, aber der Trennungsschmerz ist darum nicht geringer. Bis ins Einzelne ist die Umkehrung durchgeführt; nicht der Vater, das Kind erteilt hier die Ratschläge: «Ee mich der tihter fertigt ab, / Den radt ich jm mit trewen gab, / Das er doheim mich lenger bhilt; / Von jm wart ich als bald gestilt / Und gtrieben auß in fremde landt / Zû werden weit und breyt bekandt ...» Es sei nicht seine Schuld, daß der Dichter nicht auf es gehört, meint das Büchlein, man werde schon sehen, die Sache gehe übel aus: «Ich kenn der Römer regiment, / Der gleichen habens vil vorprent! – / Das mir ein solchs nit widerfar; / Ich wett, sye beyten nit ein iar, / So werdens füren mich zû gricht ...» Dann aber ermannt sich das ängstliche Werk und geht zur Angabe des Inhalts über. Die zaghafte Stimmung der ersten Gehversuche und die begründete Angst vor dem Feuertod geben diesem Abschied einen überaus innigen Ton, der, wie die originelle Einkleidung Huttens überhaupt, vereinzelt bleibt.

Da ist Fischarts «Eulenspiegel» bedeutend zuversichtlicher. Für diesen Ahnherrn des «Simplicissimus» ist die Vorrede ein einziges Jahrmarktsgetümmel, ein Volksgedränge, das er von seinem Esel herunter beschwätzt. Abschiedsgefühle kennt er nicht; wenn er mit seiner Selbstrekommandation fertig ist, gibt er seinem «Pegasus» die Sporen und setzt mit einem Sprung ins Werk hinüber. «Wolauff, nun fort, Sileni Pferdt, / Weicht, daß kein Schalck getreten werdt.»

Ein eindruckvolles Beispiel für die adlige Trennung liefert Honoré d'Urfé, der seine «Astrée» nur schweren Herzens ziehen läßt. «Il n'y a donc rien, ma Bergère, qui te puisse plus longuement arrester près de moy ? Il te fasche, dis-tu, de demeurer plus longtemps prisonnière dans les recoins d'un solitaire Cabinet, et de passer ainsi ton aage inutilement.» Es schicke sich aber wenig für Mädchen von Stande, so zu denken, und wäre ihr besser, sie schlosse sich für den Rest ihres Lebens bei den keuschen Vestalinnen oder Druiden ein. «Car entre les filles celle-là doit estre la plus estimée dont l'on parle le moins ...» Wenn sie wüßte, welche Schwierigkeiten und Mühen sie auf ihrem Weg noch erwarten, bliebe sie vielleicht gern zu Hause, wo man sie so freundlich gehegt habe. «Mais ta jeunesse imprudente qui n'a point d'expérience de ce que je dis, te figure peustestre des gloires et des vanitez qui produisent en toy ce désir ... Toutesfois, puis que ta résolution est telle, et que si je m'oppose tu me menaces d'une prompte désobéissance, resouviens toy pour les moins que ce n'est point par volonté mais par souffrance que je te le permets ...» Dann schärft ihr der Autor noch einmal die nötigsten Antworten an die Kritik ein, glänzende Argumente gegen den Vorwurf, die Schäfer seien nicht realistisch, und bittet schließlich den Himmel um glückliche Reise, «que tu me survives autant de siècles que le sujet qui

t'a fait naistre me survivra en m'accompagnant au cercueil», eine Wendung, die an die Schlußverse von Catulls Widmung an Cornelius Nepos anklingt: «Quod, o patrona virgo, Plus uno maneat peremne saeclo».

So fügt sich der Edelmann gelassen in das, was er als unabänderlich empfindet. Auch der Trennungsschmerz ist noch schäferliches Spiel, ein Scherzdialog zwischen Vater und Kind, in dem der Stolz auf die wohlgeratene Tochter den Abschiedskummer allmählich ausgleicht. Daß Astrée nicht gehen könnte, wenn er sie nicht fortließe, ist belanglos. Innerhalb der schäferlichen Fiktion wirkt die resignierte Hilflosigkeit des Autors echt; die Ziererei ist standes- und gattungsmäßig legitim.

Ein köstliches Gegenstück zum galanten Abschied bietet der von Simon Dach unter dem Anagramm Chasmino herausgegebene «Kurtzweilige Zeitvertreiber». Neben den adligen Vater mit seinen vollendeten Manieren tritt hier der bürgerlich engherzige, der sich über die Reiselust seines Kindes moralisch entrüstet und sich mit hämischem Behagen dessen künftiges Elend vormalt:

Ich hab dir oft gesagt / du solst doch bey mir bleiben /
Damit die Leute nicht ihr Schimpff-Spiel mit dir treiben;
Du folgst mir aber nicht / und wilst die Welt besehen.
Weils dir denn so gefällt / so laß ichs auch geschehen.
Dein Unglück seh ich schon / wie wird man dich vernichten /
Wie wird man doch von dir auf jeder Bierbanck richten.
Und von mir auch darzu; Wie hör ich dich schon klagen /
Wann dich der Neid nun wird mit seinem Zahn benagen; ...
Komm dann und klage mirs / du findest kein Mitleiden /
Wilst du / so bleibe noch? Wo nicht / magst du hinscheiden.

Schon dadurch, daß hier keine Heldin mehr, sondern eine Kompilation von Anekdoten angesprochen wird, hat die Formel gelitten; darüber hinaus läßt sich ein bezeichnender Unterschied in der Haltung beobachten. D'Urfé hatte schließlich nach langem Zögern in die Reise der Astrée eingewilligt, damit aber auch die Verantwortung für die Folgen auf sich genommen. Der Philister des «Zeitvertreibers» dagegen schiebt mit seiner unfreundlichen Alternative die ganze Verantwortung auf das Werk ab, wie er sie in der Prosavorrede auf «unterschiedne meiner guten Freunde» abschiebt. Noch unverblümter wird diese barsche Haltung im Logauischen Epigramm, das der «Zeitvertreiber» samt andern Sprüchen als Reisesegen mit auf den Weg bekommt:

Geh hin mein Buch in alle Welt / steh aus / was dir kömmt zu:
Man beiße dich / man reiße dich / nur daß man mir nichts thu.

Neben die affektierte Bescheidenheit tritt damit die affektierte Indifferenz, die einst als adliger Abstand vom Werk im barocken Eingangszeremoniell begegnete und die dann um die Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert oft unter komischer Vergröberung in die bürgerliche Literatur und weiter in den Studentenroman absank.

Schon Sorel hatte den «Francion» mit parodistischer Großzügigkeit «freigegeben». Streicht Wörter und Sätze, so ruft er den Lesern zu, reißt Seiten heraus, werft das Buch ins Feuer oder verwendet es zu Kaffeedüten, kauft es oder kauft es nicht, borgt es oder stiehlt es, mir gilt alles gleichviel. Mit der mittelalterlichen Bitte um Korrektur ist diese übermütige Geste freilich nur noch entfernt verwandt. Viel eher spricht daraus das Glück der Erleichterung, die Sache endlich loszuwerden. «Sprecht, was ihr wollt, von mir und Iulio dem Sachsen, / Ich lasse mir darum kein graues Härlein wachsen», meint Schnabel in der Vorrede zur «Insel Felsenburg», aber auch Verfasser von Leichengedichten wie ein gewisser Riederer oder Satiriker wie Liscow bedienen sich dieser Indifferenz-Wendung, die weit über die Jahrhundertmitte hinaus beliebt bleibt.

Erst in der neuen Gefühlsprache des Sturms und Drangs findet der Autor wieder innigere Worte für sein Werk und greift dabei gerne auf den alten, kindlich volkstümlichen Abschiedsgruß zurück. «Gehe also hin in alle Welt, mein Büchel», ruft Uli Bräker am Schluß dem «Armen Manne» zu, und der Reisesegen, den Gotthelf seinem «Bauernspiegel» mitgibt, nimmt beinahe wörtlich das Lebewohl wieder auf, mit dem sechshundert Jahre vor ihm Thomasin den «Welschen Gast» entlassen hatte, ein Zeichen, daß das Verhältnis zum eignen Werk alle Wandlungen der Leserbeziehung überdauert: «Leb aber auch du wohl, mein lieb Büchlein, mein Erstgeborenes! Du sollst wandern gehen in fremder Herren Länder, sollst an fremde Türen klopfen, sollst um freundliche Herberge bitten! Zage nicht! Gute Leute gibt es auch dort. Sprichst du auch in fremder Mundart, sieht man dich anfangs mit mißtrauischen Augen an für einen verdächtigen Wältsch, so geduldige dich nur, man wird bald den ehrlichen Schweizer in dir erkennen ... Und wo du freundliche Gesichter findest, da teile freundlich Grüße aus von denen, die hinter den Bergen wohnen!»

Jean Paul, dessen launige Vorredenkapriolen das Triumphgefühl der Vollendung so heiter aufglänzen lassen, muß auch den Schmerz der Trennung tiefer erleiden als andere. Er hat ja kein Leben, zu dem er vom Schreibtisch zurückkehren könnte; er lebt, um zu schreiben. Das darf nicht im Sinne eines Opfers verstanden werden. Man dramatisiert, wenn man behauptet, er habe sich für sein Werk geopfert; ein Fisch opfert nicht das Land, um im Wasser zu leben. Und für Jean Paul kommt eine andere Form der Existenz als die schreibende seit früher Kindheit nicht in Betracht. Auch von Begabung kann man bei dieser Leidenschaft zum Schriftlichen eigentlich nicht mehr

sprechen, eher von Veranlagung, von einer Laune der Natur, die in ihm den Typus des schreibenden Phantasiemenschen in seiner äußersten Einseitigkeit prägt.

Man braucht nur seine Biographie neben die Goethes zu halten, um das konturlos Verschwommene dieser Existenzmasse zu erkennen. Hier ist keine Gliederung nach rein biographischen Gesichtspunkten, nach Reisen, Frauen oder öffentlichem Wirken möglich; nur die Chronologie der Werke gliedert diese sechzig Jahre und hält sie notdürftig zusammen. Andere haben Größeres geleistet, aber über die Möglichkeiten und Gefahren eines rein auf die Imagination ausgerichteten Lebens erfährt man bei keinem mehr als bei Jean Paul. Vielleicht liegt seine größte Leistung doch darin, daß er diesen Typus so kompromißlos verkörperte. Allen Schlingen, die ihm die Wirklichkeit legte, entzog er sich immer wieder, als wollte er der Welt beweisen, daß man auch als Phantast leben oder doch wenigstens schreiben kann, ohne jenes schauerliche Roquairol-Ende zu nehmen, das Schiller am Schluß seiner Abhandlung «Über naive und sentimentalische Dichtung» dem Phantasten voraussagt und das so manchen auch wirklich ereilt hat.

Daß er sich mit einem solchen Leben an der Wirklichkeit verging, wird ihm nur eine rigoros existenzielle Wertung zum Vorwurf machen. Sein Beruf ist der moralisch immer anfechtbare Lügenberuf des Dichters, die Wirklichkeit an die Phantasie zu verraten. Nur treibt Jean Paul diesenerrat aufs äußerste, indem er seine Einbildungen mit unerhörter Konsequenz als Erfahrungen ausgibt, vielleicht weil er sie – mit Kommerell zu reden – so heftig erleidet wie ein anderer seine Erlebnisse. Darum bringt ihm auch die Ablösung vom Werk beinahe körperlichen Schmerz. In der Trennung fällt ihm die Welt wieder in zwei Hälften auseinander; die Versöhnung, die Verschmelzung, die in den heißesten Augenblicken des Schaffens erreicht schien, ist nicht gelungen. Die Wirklichkeit ist nicht besiegt, sie ist nur um ein Buch reicher geworden. Ein Buch abschließen bedeutet für Jean Paul immer auch das heimliche Eingeständnis der Niederlage in dem unmöglichen Abenteuer, dem er sich verschworen hat. Nur die neuen Pläne, die, teilweise schon ausgeführt, bereitliegen, retten ihn über den gefährlichen Augenblick und verhindern, daß ihm die Niederlage in ihrem ganzen Umfang bewußt wird.

Den Abschied vom Werk hat Jean Paul nur einmal in seiner ganzen Schwermut dargestellt; meist übertönt er den Schmerz durch das heiterweiche Lebewohl an den fiktiven Leser. Im «Beschluß» der «Hesperus»-Vorrede schickt er seinen Romanplaneten auf die Bahn um die Sonne: «Und so werde denn sichtbar, kleiner stiller Hesperus! – Du brauchst eine kleine Wolke, um verdeckt zu sein, und ein kleines Jahr, um deinen Umlauf vollführt zu haben! ...» Wolke und kleines Jahr, das alles hat seine astronomische Richtigkeit, wird aber poetisch nicht weiter ausgebeutet. Erst der

nächsten Eigenschaft der Venus, daß sie Morgen- und Abendstern zugleich ist, gewinnt er ein doppeltes Lebewohl ab: «Du würdest mich zum zweitenmal glücklich machen, wenn du für irgend einen abgeblühten Menschen ein Abendstern, für irgend einen aufblühenden ein Morgenstern würdest! Gehe unter mit jenem und auf mit diesem ...» So entgleitet ihm sein Werk in einen poetischen Kosmos hinaus, wo es nach Gesetzen einer eigenen Mechanik angezogen und abgestoßen wird, über die der Schöpfer keine Gewalt mehr hat, und während er ihm nachblickt, fühlt er, wie sich Leere und Todeskühle um ihn ausbreiten: «Für mich aber, Hesperus, bist du nun wohl untergegangen – du zogest bisher neben dem Erdball wie mein Nebenplanet, wie meine zweite Welt, auf die meine Seele ausstieg, indes sie den Körper den Stößen der Erde ließ – aber heute fällt mein Auge traurig und langsam von dir und dem weißen Blumenflor, den ich um deine Küsten angepflanzt – und ich sehe uns alle von Kühle und Abend umgeben – weit von den Sternen abgerissen – von Johanniswürmchen belustigt, von Irrwischen beunruhigt – alle einander verhüllt, jeder einsam und sein eignes Leben nur fühlend durch die warme pulsierende Hand eines Freundes, die er im Dunkeln hält. – – Ja, es wird zwar ein anderes Zeitalter kommen, wo es licht wird, und wo der Mensch aus erhabnen Träumen erwacht und die Träume – wieder findet, weil er nichts verlor als den Schlaf ... Aber noch streitet die zwölfte Stunde der Nacht: die Nachtraubvögel ziehen; die Gespenster poltern; die Toten gaukeln; die Lebendigen träumen.»

Man darf sich das große Bild, unter dem hier die Trennung vom Werk gesehen wird, durch die poetischen Schnörkel nicht verdecken lassen. Das Auseinanderbrechen eines bistellaren Systems ist, wie man heute weiß, ein kosmologischer Urvorgang, der sich immer wiederholt und dem die Erde mit allen übrigen Planeten ihr Dasein verdankt. Einen Augenblick lang versucht Jean Paul, im eignen Schmerz den Schmerz des Weltenschöpfers am Abend des sechsten Tages nachzufühlen, und greift damit auf die alte Gleichsetzung von deus opifex und poeta zurück, die Macrobius einst auf Vergil angewandt hatte.

Wenige Wochen vor seinem Tode, im Oktober 1825, entschuldigt sich Jean Paul «bei den Lesern der sämtlichen Werke», daß die «Unsichtbare Loge» Fragment geblieben sei. Von den «Flegeljahren» und vom «Kometen» spricht er nicht. Offenbar hoffte er bis zuletzt, die beiden Werke doch noch zum Abschluß zu bringen. Bei dieser letzten Gelegenheit gleitet sein Blick noch einmal über die Welt, die er geschaffen hat. Aber die Perspektive ist nun aus dem Kosmischen ins Kindliche gewendet, statt kreiselnder Weltkörper sieht er eine Spielzeugstadt, «einen Corso von Gebäuden aller Art – von Gartenhäusern – großen Sakristeien, wenn auch ohne Kirchen – Irren- und Rathäusern – kleinen Hörsälen – vier Pfählen – Dachstuben – Erkern – und italienischen Kellern».

Hatte nicht schon Wuz auf dem Sterbebett mit seinen Sächelchen gespielt? Hier endlich, vor der Wirklichkeit des Todes, gelingt die Versöhnung von Welt und Werk: sie schrumpfen in denselben Kindertand zusammen. Noch einmal beschreitet Jean Paul den ersten jener «drei Wege, glücklicher ... zu werden», zu denen das «Billet an meine Freunde» vor dem «Quintus Fixlein» anleitet: «So weit über das Gewölke des Lebens hinauszudringen, daß man die ganze äußere Welt mit ihren Wolfsgruben, Beinhäusern und Gewitterableitern von weitem unter seinen Füßen nur wie ein eingeschrumpftes Kindergärtchen liegen sieht.» Es ist der Weg des Humors. Aber wo der Humorist umkehren muß, darf der Sterbende vollenden.

Des Abentheuerlichen Simplicissimi SATYRIscher Pilgram / Das ist: Kalt und Warm / Weiß und Schwartz / Lob und Schand / über guths und böß / Tugend und Laster / auch Nutz und Schad vieler Ständ und Ding / der Sichtbaren und Unsichtbaren / der Zeitlichen und Ewigen Welt. Beydes lustig und nützlich zu lesen. Hirschfeld druckts HIERONIMUS GRISENIUS, und in Leipzig Bey Georg Frommannen Buchhändlern zu finden. Anno 1671. (Exemplar Zentral-Bibliothek Zürich Gal. Ch. 787)

(Nach *Koschlig*: Gh u.s. Verleger 1939 [Palästra 218] S. 32 handelt es sich um die 2. Ausgabe des Sat. Pilg.)

Vorred oder Momi placat (!), Darinnen Er vor sich selbst und im Nahmen seiner zugethanen und unterhabenden Tadler / Spötter und Verleumbder den Autor und dieses Buch angreiffet / beschreyet und durchziehet.

Kund und zu wissen seye hiemit der gantzè Welt / daß sich ein neuer (hätte bey nahe ohngefähr und doch mit Warheit närrischer / gesagt) Scribent freventlich herfür thut / uñ sich unterstehet / durch seine elende Feder zugleich Schwartz und Weiß / Kalt und Warm / Tag und Nacht / und dergleichen widerwertige Dinge mehr / auff einmahl zu schreiben; umb und durch diß sein unnütz liederlichs Geplauder jedermans Ohren zu füllen / daß man vermeynen solle / er habe es wohl außgerichtet; da doch alles mit einander ein nichtiges Gewäsch und leeres Wortgeplerr: ohne Lust / Nutz / Lehr und Frucht; und also das gantze Werck nicht wehrt ist / daß mans an statt der schlimmsten Scartecken lese / geschweige sich damit schleppe und mit Mühe und Unkosten durch die Truckerey an Tag gebe: Derowegen dann die Billigkeit selbst neben meiner schuldigen Pflicht von mir erfordert / jederman treuhertzig davor zu warnen / und mit Mosco, Zoilo, Palemone, Bavio und Maenio, auch andern dergleichen aufrichtigen / verständigen uñ gelehrten Leuten (Aiiij) aus guter gesunder Vernunft zu urtheilen / daß dieses Scribenten sämbtliche Schrifften (wie Horatius mit einstimmt/) nirgendshin besser taugen / als den Würtz-Schmär- und Samen-Krämern / daß sie Dutten drauß machen / oder wann dieselbe bereits mit dergleichen versehen / daß man sie einhellig zu stündlichem Gebrauch in die Secreta contemnire; Dann lieber was wolten doch vor Nutzbarkeit und Lehren von einem solchen Kerl / wie der Author ist / zu hoffen seyn? Man weiß ja wohl, daß er selbst nichts studirt, gelernt noch erfahren: sondern sobald er kaum das ABC begriffen hat / in Krieg kommen / im zehenjährigen Alter ein rotziger Musqveterir worden / auch allwo in demselben liederlichen Leben ohne gute disciplin und Unterweisungê wie ein anderer grober Schlingel / unwissender Esel / Ignorant und Idioth, Bernheuterisch auffgewachsen ist; Zwar vermercket man in seinem Stylo wohl / was Er weiß und vermag / in deme er nicht recht orthographicè schreiben kan; So ist auch kein Ordnung: viel weniger eine Lieblichkeit in seinem gantzen Buch zu finden; in Summa es mangelt überall ohn Saltz und Schmaltz / nichts ist vorhanden als ein wercklichs Mischmasch / von lauter Fähl und Mängeln zusammen gestickelt; welches / wanns außgelesen / man nicht weiß obs gehauen oder ge-

stochen; und findet sich im End / daß man an statt verhofften Nutzens / Lehr und Er-
 getzung nichts anders / als ein spate Reu über die verlohrene Zeit erobert / welche man in
 Lesung dieser Narredey unnütz verlohren / und zugebracht; So gehets aber / wann (Aiiij)
 Musqveter die Feder brauchen und Ungelehrte Bücher schreiben wollen; Ufs wenigst
 bin ich versichert / daß die gantze Welt so wohl dieser seiner hohen unverschämten Ein-
 bildung uñ Unterfangens Bücher zu schreiben: als des lächerlichen Wercks selber gnug
 zu lachen haben wird; Schwartz und Weiß ist das nit der närrische Titul von der Welt?
 es wolte dan ein Mahler von diesen Farben schreiben; jeder Bauer wird sagen / man finde
 keine andere Farbe in Büchern als diese / es seye dann ein Kalender; Kalt und warm!
 sind diß nicht seltsame Grillen und Uffzüg? Man solt diesen ja so elenden als freveln
 Schreiber jenem Satyro schicken / welcher einen Pilger den Er zuvor freundlich zur Her-
 berg auffgenommen / keiner andern Ursach halber wieder außjagte / als weil er zu Er-
 wärmung seiner erstarrten Händ warm hauchet: uñ zur Kühlung der heißen Speiß kalt
 bließe; damit er ungehobelter Schreiber der Gebühr nach auch mit Spott und Schaden von
 ihm lernete / was es sey / Schwartz und Weiß aus einer Feder schreiben / uñ Kalt und
 Warm aus einem Mund blasen; Gleich wie nun anfangs der Titul eine schändliche Miß-
 geburt ist / als wird ohnzweifel das Corpus selbst ein erschreckliches Monstrum seyn;
 davon ich weiters nit reden: sondern zu eines jeden Urthel gestellet haben wil / was beydes
 von dem Schreiber und seiner elenden Kleiberey zu halten; Meine Meynung und Warnung
 habe ich genugsamb entdeckt; Allein möchte ich wissen / wz doch den Tropffen verur-
 sacht hat / diß Geschmier anzufangen; Ists Gewinsts halber besche (Av)hen? so begehre
 ich denselben weder mit ihme noch dem Verleger zu theilen / daß wer wolte diese Thor-
 heit kauffen? Ehr und Ruhms halber kans auch nicht seyn / daß was wolte er vor Ehr davon
 zu hoffen haben / wann er von Dingen ein verdrießliches Gepappel daher macht / welche
 sonst jederman bekant seyn; Ich könnte mich des lachens schier nicht enthalten! wann ich
 eigentlich wüste / daß er dorthin zielt, sintemahl man wohl weiß / wie der zu aestimirn,
 so Kalt und Warm aus einem Munde bläset; hat ers aber gethan sich sehen zu lassen / und
 ihm einen Nahmen zu machen / oder der posterität zu hinterlassen / daß er auch einmal da
 gewesen / so dauret mich / daß er vergeblich so viel leer Stroh gedroschen und seine Zeit
 so übel angelegt hat; Es sey dann Sach / daß er sich diß Orts mit denen, so Eulenspiegels
 und Claus Narren Legend, den Rollwagen und andre dergleichen hohe Sachen beschrie-
 ben, bemühen und auszahlen lassen will; Zu deme hat der Phantast ein Werck vor / daß
 sich ad infinitum hinein erstreckt / welches wol jemand anderer als er ist / wann er schon
 Mathusalems Alter erreichte / nicht enden und hinausführen könnte; Gleichsam als ob er
 ein anderer Salomon wär und die Gab hätte vom Isop biß uff den höchsten Gipfel des
 Cederbaums zu discuriren; Rätlicher und zuträglicher wäre ihme gewesen / wañ er nach
 dem teutschen Friedensschluß seine Musqvete behalten: in Niederland / Dennemark oder
 Polen den Armen Bauren das ihrige abgeschreckt: und sich sonst im Krieg also tapffer
 gebrauchet hätte / ob ihme vielleicht ein unsterb (Avj)licher Name eines praven Heldens
 zugewachsen wäre / den er den Nachkömmlingen zu einem immerwehrenden Ruhm und
 löblicher Gedächtniß hinterlassen hätte können; sintemahl der gantzen Welt bekant / daß
 wohl ehe ein Roßbub zu einem General: als ein ungelehrter Musqveter zu einem recht-
 schaffenen Bücherschreiber werden; Genug vor dißmahl / wer nicht gewarnet seyn wil /
 der erwarte die Warheit des Sprichworts / ein Narr mache seiner hundert; Indessen wil
 ich hoffen / daß mir jederman beyfallen wird. Sintemahl wann er selbst getraut / daß seine
 Schrifften etwas würdigs wären / er solche wohl irgends einem Maecenato dediciret hätte.

Gegenschrift des Authors, An Momum, Zoilum, Moscum und die gantze Rott der Verleumbder / Spötter / Tadler und eyfersichtige Mißgönner.

Mome! Wann dein und der Deinigen giftige Schlangè-Zungen / hündische Gebiß und wütende Geiffer-Mäuler / mit denen ihr auch das allervollkomneſte zu beschmeißen unterstehet / mir und der gantzen Ehrbaren Welt ohnbekant wäre / so hätte ich dich als einen aufrichtigen GOtt: und deine Companen als hochansehliche Leut mercklich entsessen. Dieweil man aber dich und deine gantze Erbare *Burß* mehr als zu viel kennet / so achte ich euch sämbtlich zwar nicht so viel würdig die Mühe zu nehmen / euere Schmähungen zu beantworten; Demnach ich aber dieses mein Werck nur vor meines gleichen einfältige Leut schreibe / die etwas zu wissen begehren / denen du Mome und deine Zunfft durch eiterbissigè giftigen Athem (Avij) vielleicht ihre Gemüths-Meynungen verderben / verwirren: und uff deine Seit verkehren möchtest; zumahlen mich und meine Schrifften bereits mehr als zu grob angetastet; Als hat mir keines wegs gebührt zu schweigen / sondern antworte dir hiemit retorsionsweise defendendi & purgandi, und sage daß du und deine selbstn Freveler / und solche bestialische / neidige und verkehrte Gesellen seyd / die beydes der Götter und Menschen Werck mit dem giftigen Geiffer ihres Cerberischen Höllenschlundes zu beschmitzen unterstehen; (so?, defekt) sey uff den ersten Eingang und neidig Urthel deiner famos schrift geantwortet und in deinen lasterhaften Busen geschoben; Betreffend meiner Person Wenigkeit / daß ich nemlich nichts studirt, sondern im Krieg ufgewachsen / und allda wie ein anderer grober Esel keine Wissenschaften gefasset habe / dahero auch nicht genugsamb seye Bücher zu schreiben / wie mans dann am Werck selbstn wohl sehe / als an welchem weder Krafft noch Safft seye; solches ist niemand leider als mir; Aber da wisse du und deinige / daß ich mich vor keinen Doctorem außgebe / zumahlen mir nichts destoweniger zu einiger Schand nicht gereichen kan / daß ich die Gelegenheit / darin zu gelangen nicht haben mögen; sondern vielmehr zu Ehren dienet / daß dennoch mit dem wenigen so ich erfahren / meinem Nebenmenschen zu dienen begehre; Dahingegen mancher Gelehrter sein Talent entweder aus Faulheit oder Hoffart bey sich versparen läst / oder aus Neid vor dem Unwissenden verbirgt und begräbt; oder wann ers ja anwendet zum Geitz und Gewinn; oder wie dein Zoilus und andere ehrliche Leut gebrauchen; Was meynestu Bestia wohl / weil ich also ohngelehrter etwas unterstehe / was ich erst gethan haben würde / wann ich darzo auffgezogen und von Jugend uff angeführt worden wäre? Du darfst dich des Tituls halber auch nicht sonderlich bekümmern / dann ichs nicht uff diese Art zu machen begehrt / da der wohl uffgeputzte Kopf einer gemeinen Huren den besch: Hindern verkauffen soll; Dieweil du mich aber zu deinem Satyro in die Schul schicken wilt / damit ich mit dem Pilger besser gewolt uñ abgehobelt würde; sihe so wil ich dir zu Trutz den Pilger ehren / und ihn zu dieser meiner Miß (J)eburt wie du es nennest / zum Gevattern erkohren haben; Also daß dieselbe meine Frucht seinen Nahmen gleichsam an der Stirn / oder höchsten / obersten / ersten und allerehrlichsten Stelle tragen solle; Du aber und deines gleichen behalten indessen den Satyrum, damit gleich und gleich beysammen bleibe / und ihr auch der Satyra immerhin desto besser gebrauchen könnet; Im übrigen gehet dich nichts an / aus was Ursach ich schreibe / dann ich dir keine Rechenschaft darum zu geben schuldig bin; Du Stockfisch köntest aber leicht wohl gedencken / daß ichs Gewinns halber nicht gethan / dann sonst hätte ichs jemand dedicirt; Uff welchen Fall aber dein unverschämpt: und uff alle Begebenheiten fertiges Lästermaul sich dannoch wohl dörffen vernehmen lassen /

ich hätte Armuth halber da mit gebettelt; Gebührende Ehre verschmähe ich zwar nicht / trachte aber derselben aus überflüssigem Ehrgeitz auch nicht nach; Uñ was vermeynestu Lästermaul wohl / was ich vor einen Nahmen zu erholen Hoffnung haben möchte? dann erstlich / wann ich hinstirb / so ist mir nach dem Italiänischen Sprichwort ja alles todt; Vors ander so sehe ich nicht / daß man denen berühmten Scribenten / so jemahls in der Welt gelebt und ohne bessers gethan haben / große Opferung vollbringet? Uffs wenigst begehre ich uff die Weise wie du bist / mich bey der posterität nicht berühmt zu machen; daß alle Welt hält dich vor ein Tadler Verleümbder und Ehrabschneider; dahero mir die größte Ehr seyn wird / daß du / dein Zoilus und euers gleichen Gattung mich auch angezapffet; der Eulenspiegels Possen und Schalckheiten beschrieben / hat Ehr / Lob und Nahmens genug / als der jedermann von dergleichen Schälcken wie du und dein Anhang auch bist (so viel an ihm war) gewarnet; Also auch andere hocheleuchtete Ingenia, ob sie gleich Fabuln wie Horatius und Aesopus: von Zwiebeln wie *Pythagoras*: von Nesseln wie *Phanias*: vom numero Qvaterno wie Democritus: vom Froschkrieg wie Homerus: vom Esel wie Apuleyus: von der Fliege wie Lucianus: und von der Mücken wie Vergilius beschrieben haben; Ich schreibe von schwartz und weiß / dieweil eben ohnnötig ist / die tödliche Würckung des Giffts; als die heylsame Tugenden des Bez(oars zu wissen / umb mich vor des einen Schädlichkeit zu hüten / und des andern Kräfte zu gebrauchen; wer aber etwas weiß / sols seinem Nebenmenschê communiciren; Kan ich nicht alles beschreiben wie ich gern wolte / (dann ich wohl weiß daß ich kein Salomon bin / zumahlen mich vor keinen *Carneadem* ausgabe / der von allen Dingen mit gutem Grund gleich ohne Unterschied discurren könne) so thue ich jedoch das wenig so ich kan; Wünsche demnach weder des Nestoris noch Mathusalems Alter hierzu / wañ gleich beyde aneinander hiengen; Bleibt mir was übrig? wohl gut: so mag ich der Ruth wohl gönnen / ihre Gärstenährlin uffzulesen / und daß sich andere ehrliche Gemüther uñ Ingenia auch hierin exerciren; Daß nun schließlich du Mome und deine neidige überwitzige naßweise Klügling und Schulfüchse mir mein Exilium und geführtes Soldaten Leben vorwerffen und gleichsam uffucken / ob hätte ich dem Landmann das seinig abgezackt; damit handelt ihr wider den allgemeinen Friedensschluß / die Amnistiam und des Heil. Röm. Reichs Abschied; wäret dahero straffens wehrt; Ich wil aber keinen der geringsten an Tag würdigen / sondern euch Verächter mit Verachtung ziehen lassen; Indessen du neidiger Zoile, wandere hin / und rathe daß *Paulus der Plautus* wieder ein Müller: *Cleon* ein Wasserträger: *Helius* ein Schneider: und *Epitectus* ein Haußknecht werde / und ihnen in solcher profession einen andern höhern Nahmen machen / als sie uff diese Stunde bey den Gelehrten haben / so wil ich auch Musqvet und Degen wieder ergreifen; deines gleichen aber alsdañ solche mores lehren / daß sich ein andermahl die Soldaten mit frieden lassen: und ihnen weder mehr rathen noch ein Ironisch Lob verleihen werden; Biß nun solches beschiehet / wird der guthertzige Leser diesen kalt und warmen Pilger in schwartz und weiß bekleidet zu seinem Dienst: freundl. und wieder zu gebrauchen haben.

AN DEN LESER

Hochgeehrter / Großgünstiger lieber Leser / sintemahl diejenige so kalt und warm aus einem Munde blasen: oder Weiß und Schwartz von einer Sachen reden: und zugleich ein Ding schelten und loben dürffen / iederzeit so veracht als verhaßt gewesen; so möcht viel-

leicht iemand wundern / warumb ich diß Buch mit einem Titel ausstaffire / der mir ohn Zweifel ein böß Lob verursachen könne? zumahn auch / sonstn beynahe alle Scribenten das Widerspiel thuen / indeme sie ihre Bücher mit gewaltigen Tituln zieren und in denselben offtermahls mehr verheißn als Sie halten können / also daß sie zu zeiten die gröste Lügen im gantzen Buch sind; Darauf beliebe der Wohlwöllende Teutschgesinnte Leser ohnbeschwer zu vernehmen / daß ich mir vorgesetzt / von der Beschaffenheit allerhand; ja der meistē Dingen in der gantzen Welt / so viel in kürtze seyn kan. / Guth und Böß zu schreiben wie ich Sie in Büchern befunden und selbstn gesehen und erfahren habe; Und gleichwie (außerhalb Gottes des allerhöchsten Guths und deme so Göttlich ist) in der gantzen Welt nichts vollkommenes erfunden wird / das nicht seine Mängel habe; Also ist auch hingegen kein Creatur noch Ding (außerhalb des leidigen Teuffels und Anhangs; so schlimm noch nichts würdig / das nicht etwas sonderbahres an sich hätte / so zu loben wäre; Dahero ich daß einer ieden Materi drey Satzstück zugeordnet; Im Ersten Satz wird erzehlet eines Wesens Lob / Güthe / Nutz / Ehr / Nothwendigkeit / Tugend und was des guten Dinges mehr ist; im andern Stück oder Gegensatz erzehle ich eben desselben Wesens Schädlichkeit / Laster / Mißbrauch und alles schlim übel so ihm anhängt uñ mir zu Gedächtniß kommen; Im dritten Stück oder Nachklang sage ich meine Unmäßliche Meinung auch darzu / In allen dreyen aber thue ich alles mit dem Intent / daß sich der Christliche Leser des guten gebrauchen: uñ des bösen eußern möge: Befleiß mich benebenst der kürtze / und gestehe damit / daß man von einer ieden Materia insonderheit ein gantzes Nagelneues Buch schreiben könne; Darzu ich denn hiemit einem ieden der es kan / Ursach gegeben haben wil; Indessen hoffe ich des Tituls halber entschuldigt zu seyn.

Der Leser leb wohl / und nehm diß geringe Werck an / in solcher Meinung wie ichs ausgefertigt, nemlich damit gut und böß in acht genommen; dem Ersten nachgeeilet: und dem Letzten entflohen werde; so haben wirs beyde besser als wohl ausgerichtet.

Datum Hybspinthal, den 15. Februarii / Anno 1666

Samuel Greifenson vom Hirschfeld

LITERATUR

ZUR VORREDE

- ARISTOTELES, Rhetorik und Poetik, übersetzt und erläutert von Adolf Stahr. Stuttgart 1860.
- PIERRE BAYLE, Historisches und Critisches Wörterbuch, übersetzt von J. C. Gottsched. Leipzig 1741-44.
- TH. BIRT, Das antike Buchwesen. Berlin 1882.
- BRUNO BÖSCH, Die Kunstanschauung in der mittelhochdeutschen Dichtung. Diss. Bern 1936.
- K. BÜRGER, Zu Apulejus. Hermes XXIII (1888).
- CONRAD VON HIRSAU, Dialogus super auctores sive didascalon, ed. Schepps. Würzburg 1889.
- E. R. CURTIUS, Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter. Bern 1948.
- DANTE, Epistolae, ed. Toynbee. Oxford 1920.
- W. FECHTER, Das Publikum der mittelhochdeutschen Dichtung. Deutsche Forschungen 28, 1935.
- GRIMM, Deutsches Wörterbuch. Leipzig 1854 ff.
- ISIDOR VON SEVILLA, Etymologiarum sive originum libri XX, ed. W. M. Lindsay. Oxford s. a.
- K. IWAND, Die Schlüsse der mittelhochdeutschen Epen. Germanische Studien H. 16, 1922.
- KAPP-GOLDFRIEDRICH, Geschichte des deutschen Buchhandels. Leipzig 1886-1923.
- W. KIENITZ, Formen literarischer Ankündigung im 15. und 16. Jahrhundert. Diss. Köln 1930.
- K. LANGE, Der Student in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts. Diss. Breslau 1930.
- F. LEIB, Erzählungseingänge. Diss. Gießen 1913.
- LEXIKON des gesamten Buchwesens, ed. Löffler und Kirchner. Leipzig 1933-37.
- R. MEISSNER, Dein Clage ist one Reimen. Festschrift für O. Walzel. Potsdam 1924.
- ED. NORDEN, Antike Kunstprosa. Leipzig 1898.
- QUINTILIAN, De institutione oratoria, Loeb Classics Nr. 124-127. London 1922.
- E. ROHDE, Die Vorrede des Apulejus. Rheinisches Museum XL (1885).
- E. ROHDE, Der griechische Roman. 2. Aufl. Leipzig 1900.
- H. RIEFSTAHL, Dichter und Publikum in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Diss. Frankfurt 1934.
- R. RITTER, Die Einleitung der altdeutschen Epen. Diss. Bonn 1908.
- SCHOTTENLOHER, Artikel Nachdruck im Lexikon des gesamten Buchwesens.
- H. SCHREIBER, Studien zum Prolog der mittelalterlichen Dichtung. Diss. Bonn 1935.
- J. SCHWIETERING, Die Demutsformel mittelhochdeutscher Dichter. Abhandlungen der Gesellschaft der Wissenschaften, Göttingen, phil.-hist. Klasse NF XVII Nr. 3, 1921.
- J. G. SULZER, Allgemeine Theorie der schönen Künste und Wissenschaften. Berlin 1771-1774. Nachträge 1792-94.
- R. VOLKMANN, Die Rhetorik der Griechen und Römer. Nördlingen 1885.
- ZEDLER, Großes Vollständiges Universal-Lexicon. Halle und Leipzig 1732-54.
- F. ZELIWEKER, Der Prolog im deutschen Drama. Wien und Leipzig 1906.

ZU GRIMMELSHAUSEN

Texte

- Felseckersche Gesamtausgabe. 2. Aufl. Nürnberg 1685/99.
Simplicianische Schriften, ed. H. Kurz. Leipzig 1863/64.
Simplicissimus, ed. R. Koegel, Neudr. dt. Literaturwerke des 16. und 17. Jhs. Nr. 19/25, Halle 1880.
Werke, ed. H. H. Borchardt. Bongs Klassiker 1921.
Wunderbarliches Vogelnest, ed. J. H. Scholte. Neudrucke 288/91, Halle 1931.
Springinsfeldt, ed. J. H. Scholte. Neudrucke 149/52, Halle 1928.
Courasche, ed. J. H. Scholte. Neudrucke 246/48, Halle 1923.
Simplicissimus Teutsch, ed. J. H. Scholte. Neudrucke 302/09, Halle 1938.
Continuatio des abentheuerlichen Simplicissimi, ed. J. H. Scholte. Neudrucke 310/14, Halle 1939.
Simpliciana in Auswahl, ed. J. H. Scholte. Neudrucke 315/21, Halle 1943.
Ewigwährender Kalender, ed. Engelbert Hegaur. München 1925.
Monumentalausgabe der Simplicianischen Schriften, ed. Riederer. Naunhof 1939.

Literatur

- R. ALEWYN, Grimmelshausen-Probleme. Zs. f. Deutschkunde 1930.
J. ALT, Grimmelshausen und der Simplicissimus. München 1936.
A. BECHTOLD, Grimmelshausen und seine Zeit. Heidelberg 1914.
A. BECHTOLD, Zur Quellengeschichte des Simplicissimus. Euphoriion 19.
J. CELLARIUS, Zur seltsamen Traumgeschichte. Euphoriion Erg. H. 17, 1924.
E. ERMATINGER, Weltdeutung in Grimmelshausens Simplicius Simplicissimus. Leipzig/Berlin 1925.
F. HALFTER, Bildsymbol und Bildungsideal in Grimmelshausens Simplicius Simplicissimus. Euph. Erg. H. 17, 1924.
E. KISSEL, Grimmelshausens Lektüre. Diss. Gießen 1928 (Auszug).
KÖNNECKE-SCHOLTE, Quellen und Forschungen zur Lebensgeschichte Grimmelshausens. Weimar 1926/28.
M. KOSCHLIG, Grimmelshausen und seine Verleger. Palästra 218, Leipzig 1939.
M. KOSCHLIG, Der Bart-Krieg, ein Werk Grimmelshausens. Neo-Philologus XXIV, 1939.
K. ORTEL, Proximus und Lympida. Germanische Studien 177.
J. PETERSEN, Grimmelshausens Teutscher Held. Euph. Erg. H. 17, 1924.
J. H. SCHOLTE, Probleme der Grimmelshausenforschung. Groningen 1912.
J. H. SCHOLTE, Zonagri Discurs von Waarsagern. Amsterdam 1921.
J. H. SCHOLTE, Grimmelshausen und das Barock. Festschrift für Julius Petersen. Berlin 1938.
E. STILGEBAUER, Dietwald und Ameline. Diss. Gera 1893.
C. STUCKI, Grimmelshausens und Zesens Josephsromane. Wege zur Dichtung 15, 1933.
E. VOLKMANN, Balthasar Venator. Diss. Berlin 1936.
H. ZIEGESAR, Grimmelshausen als Kalenderschriftsteller. Euph. Erg. H. 17, 1924.

ZUM ROMAN DES 17. JAHRHUNDERTS

- R. ALEWYN, Johannes Beer. Palästra 181, Leipzig 1932.
E. COHN, Gesellschaftsideale und Gesellschaftsroman des 17. Jahrhunderts. Germanische Studien H. 13, Berlin 1921.
P. HANKAMER, Deutsche Gegenreformation und deutsches Barock. Stuttgart 1935.
A. HIRSCH, Bürgertum und Barock im deutschen Roman. Frankfurt 1934.
B. MARKWARDT, Geschichte der deutschen Poetik I. Grundriß der germanischen Philologie 13/1, 1937.
H. MEYER, Der deutsche Schäferroman des 17. Jhs. Diss. Freiburg/Brsg. 1928.
G. MÜLLER, Deutsche Dichtung von der Renaissance bis zum Barock. Handbuch der Litwissenschaft, Potsdam 1929.
— Höfische Kultur der Barockzeit in H. Naumann und G. Müller, Höfische Kultur, Halle 1929.
M. WEHRLI, Das barocke Geschichtsbild in Lohensteins Arminius. Wege z. Dichtung 31, Zürich 1938.
M. L. WOLFF, Geschichte der Romantheorie. Diss. München 1915.

ZU JEAN PAUL

- Sämtliche Werke, Historisch-kritische Ausgabe. Weimar 1927 ff.
Denkwürdigkeiten aus dem Leben von J. P. F. Richter, ed. Ernst Förster. Bd. 1-4, München 1863.
Wahrheit aus Jean Pauls Leben (von Christian Otto und Ernst Förster anonym herausgegeben). Breslau 1826-33.
Jean Pauls Persönlichkeit. Zeitgenössische Berichte, ed. E. Berend. München/Leipzig 1913.
J. ALT, Jean Paul. München 1925.
E. BEREND, Jean-Paul-Bibliographie. Berlin 1925.
J. CZERNY, Sterne, Hippel und Jean Paul. Forschungen zur Neueren Literaturgeschichte, Bd. 27, Berlin 1904.
E. FÖRSTER, Jean Pauls Leben. Fortsetzung der Autobiographie in J. P.'s Ausgew. Werke in sechzehn Bänden, Bd. XVI, Reimer, Berlin 1849.
W. HARICH, Jean Paul. Leipzig 1925.
M. KOMMERELL, Jean Paul. 2. Aufl. Frankfurt 1939.
O. LENZ, Jean Paul und die zeitgenössische Kritik. Diss. Gießen 1916.
M. RIEDTMANN, Jean Pauls Briefe. Basler Studien z. dt. Sprache und Literatur Bd. 8, Basel 1949.

QUELLEN

Diese Zusammenstellung der benützten Vorreden umfaßt auch einige Titel, die im Text nicht zitiert werden. Wo Neudrucke vorhanden, sind sie durch folgende Abkürzungen gekennzeichnet: DNL = Kürschners Deutsche Nationalliteratur, LV = Bibliothek des Literarischen Vereins Stuttgart, Ndr. = Neudrucke deutscher Literaturwerke des 16. und 17. Jahrhunderts.

Abraham a Santa Clara (Ulrich Megerle): Judas der Ertzschelm 1686–95. Etwas für Alle 1699.

Aegidius Albertinus: Übersetzung des Don Gusman di Alfarache von Mateo Aleman (Original 1599) 1615.

Joh. F. E. Albrecht: Lauretta Pisana 1789.

Anton Ulrich von Braunschweig: Die Durchleuchtige Syrerin Aramena 1669–73. Octavia 1677.

Johannes Beer: Der Simplicianische Welt-Kucker 1676–79.

Caspar Blankardus: Historischer Lustgarten 1701.

Ulrich Bräker: Lebensgeschichte ... des Armen Mannes im Tockenburg 1789.

Sebastian Brant: Narrenschiff 1495, DNL 16.

Clemens Brentano: Godwi 1801. Gockel, Hinckel und Gackeleia 1838.

Andreas Heinrich Buchholtz: Hercules und Valisca 1659. Herculus und Herculadisa 1665.

Miguel de Cervantes: Don Quichote 1605–15, übers. v. Tieck 1799.

C. G. Cramer: Alcibiades 1790. Hesper a Spada 1792. Wachtelpeter 1794.

Simon Dach (Chasmino): Zeitvertreiber 1700 (vgl. Anmerkung S. 268).

Daniel Defoe: Moll Flanders 1722.

Eulenspiegel, Volksbuch 1515, 1532; Ndr. 55/56.

Faust, Volksbuch 1587; Ndr. 7/8.

Isidoro Fidelis (Joh. Friedr. v. Brandenburg): Der Boulognesische Hund oder der getreue Liebhaber 1678.

Henry Fielding: Tom Jones 1749, übers. v. J. Bode 1786.

Johannes Fischart: Eulenspiegel 1572; DNL 18, 2. Geschichtsklitterung 1575; Ndr. 65–71.

F. de la Motte-Fouqué: Ausgewählte Werke 1841.

Jacob Frey: Gartengesellschaft 1556; LV 209.

Antoine Furetière: Roman Bourgeois 1666.

Christian Fürchtegott Gellert: Lustspiele 1747. Sämtliche Schriften 1784.

Salomon Geßner: Der Tod Abels 1758.

Jeremias Gotthelf: Der Bauernspiegel 1837. Leiden und Freuden eines Schulmeisters 1838/39. Uli der Knecht 1841. Geld und Geist 1842. Jakobs Wanderungen 1846.

Johannes Grob: Poetisches Spazierwäldchen 1700; LV 273.

Albrecht von Haller: Versuch Schweizerischer Gedichten 1732–77. Usong 1771. Alfred 1773. Fabius und Cato 1774.

Philipp von Harsdörffer: Der große Schauplatz 1652.

Johann Timotheus Hermes: Miss Fanny Wilkes 1766. Sophiens Reise von Memel nach Sachsen 1769–73. Für Töchter edler Herkunft 1787. Briefe und Erzählungen 1779–1800.

Theodor Gottlieb Hippel: Über die Ehe 1774. Lebensläufe in aufsteigender Linie 1778–81.

Christian von Hoffmannswaldau: Deutsche Übersetzungen und Gedichte 1673. H. und anderer Deutscher auserlesene Gedichte, ed. Benj. Neukirch 1695–1727.

Ulrich von Hutten: Gesprächbüchlein 1520–21; DNL 17, 2.

Friedrich Heinrich Jacoby: Allwill 1775 und 1792. Woldemar 1779 und 1794.

- Johann Heinrich Jung-Stilling: Heinrich Stillings Jugend 1777. Theobald oder die Schwärmer 1784. Das Heimweh 1794.
- Hans Wilhelm Kirchhoff: Wendunmuth 1562; LV 95/99.
- Friedrich Maximilian Klinger: Prinz Formosos Fiedelbogen (anon.) 1780.
- Adolf von Knigge: Geschichte des armen Herrn von Mildenburg 1789. Reise nach Braunschweig 1792. Reise nach Fritzlar 1794.
- Johann Kuhnau: Der musikalische Quacksalber 1700; ed. K. Benndorf 1900.
- Michael Lindener: Katzipori 1558; LV 163. Rastbüchlein 1558; LV 163.
- Friedrich von Logau: Sämmtliche Sinngedichte 1654; LV 113.
- Daniel Caspar von Lohenstein: Großmütiger Feldherr Arminius 1689–90, 1731.
- Melissus (pseud.): Rachgierige Fleurie 1715.
- Menantes (C. F. Hunold): Satyrischer Roman 1705.
- Johann Martin Miller: Siegwart, eine Klostergeschichte 1776. Briefwechsel dreier akademischer Freunde 1776–77. Geschichte Gottfried Walthers 1786.
- Martin Montanus: Wegkürzer 1557; LV 217.
- Johann Michael Moscherosch: Gesichte Philanders von Sittewald 1642; DNL 32.
- Johann Gottwerth Müller von Itzehoe: Siegfried von Lindenberg 1779. Die Herren von Waldheim 1784–85. Emmerich 1786–89. Komische Romane aus den Papieren des braunen Mannes 1784.
- Thomas Murner: Narrenbeschwörung 1512; DNL 17, 1. Schelmenzunft 1512; DNL 17, 1. Geuchmatt 1519; in Auszügen DNL 17, 1.
- Johann Karl Musäus: Grandison der Zweite 1760. Physiognomische Reisen 1778. Der deutsche Grandison 1781.
- Benedikte Naubert: Emma, Tochter Karls des Großen 1785.
- Georg Neumark: Poetisch und Musikalisch Lustwäldchen 1652.
- Friedrich Nicolai: Sebaldus Nothanker 1773–76.
- Martin Opitz: übers. Barclays Argenis (1621) 1626–31.
- Johannes Pauli: Schimpff und Ernst 1519; LV 85.
- Johann Heinrich Pestalozzi: Lienhard und Gertrud 1779.
- Johannes Praetorius: Daemonologia Rubinalii Silesii 1662.
- Gottlieb Wilhelm Rabener: Sammlung satyrischer Schriften 1751 (zit. nach Ausg. 1764).
- Christian Reuter: Schelmuffsky 1696; Ndr. 59.
- Georg Rollenhagen: Froschmeuseler 1595; ed. Goedeke 1876.
- Christian Friedlieb Salmano (pseud.): Der Schweizerische Aventurier 1750.
- Sarcander (pseud.): Amor auf Universitäten 1710.
- Lazarus Sandrub: Delitiae Historicae et Poeticae 1618; Ndr. 10/11.
- Kaspar Scheidt: Grobianus 1551; Ndr. 34/35.
- Friedrich Schlegel: Lucinde 1799.
- Johann Gottfried Schnabel: Insel Felsenburg 1731; Dt. Literaturdenkmäler des 18. und 19. Jhs. 108/20.
- Christian Friedrich Daniel Schubart: Gedichte aus dem Kerker 1785.
- Valentin Schumann: Nachtbüchlein 1558–59; LV 197.
- Johann Gottlieb Schummel: Empfindsame Reisen durch Deutschland 1770–72. Wilhelm von Blumenthal 1780.
- Johann Balthasar Schupp: Corrinna 1660; Ndr. 228/29.
- Madeleine de Scudéry: Artamène ou le grand Cyrus 1649–53.
- Angelus Silesius (Joh. Scheffler): Cherubinischer Wandersmann 1657; Ndr. 135/38. Heilige Seelenlust 1657; Ndr. 177/81.
- Tobias George Smollett: Roderick Random 1748; übers. v. Mylius 1790. Humphrey Clinker 1771; übers. v. Mylius 1772.
- Charles Sorel: Francion 1622; deutsch 1662.

- Friedrich von Spee: Trutz Nachtigall 1649; Ndr. 292/301.
 Caspar Stieler: Die Geharnschte Venus 1660; Ndr. 74/75.
 Johann Wilhelm von Stubenberg: übers. Francesco Biondis Eromena (1628) 1650–52.
 Helfrich Peter Sturz: Schriften 1779.
 Talander (August Bohse): Die Amazoninnen aus dem Kloster 1698.
 Moritz August von Thümmel: Wilhelmine 1764.
 Honoré d'Urfé: Astrée 1607–28; 1. deutsche Übersetzung 1619 ff.
 Heinrich August Vezin: Familiengespräche 1791.
 Christian Weise: Der grünenden Jugend überflüssige Gedancken 1668; Ndr. 242/45. Die drey ärgsten Ertz-Narren 1672; Ndr. 12/14.
 Johann Karl Wezel: Tobias Knaut 1773. Peter Marks 1776. Hermann und Ulrike 1780. Wilhelmine Arendt 1782.
 Christoph Martin Wieland: Agathon I 1766, II 1773. Der neue Amadis 1771. Geschichte der Abderiten 1781.
 Jörg Wickram: Galmy 1539, Gabriotto 1551; LV 222. Trunkenheit 1551; LV 230. Der Knabenspiegel 1554, Von guten und bösen Nachbarn 1556; LV 223. Rollwagenbüchlein 1555, Die sieben Hauptlaster 1556; LV 229.
 Wilhelmine Wobeser: Elisa oder das Weib wie es seyn sollte (anon.) 1795.
 Philipp von Zesen: Adriatische Rosemund 1645; Ndr. 160/63. Assenat 1670.
 Heinrich Anselm von Zigler und Kliphausen: Asiatische Banise 1689, DNL 37.
 Johann Georg Zimmermann: Die Zerstörung von Lissabon 1756. Von dem Nationalstolze 1758. Über die Einsamkeit 1784.

ANMERKUNGEN

Diese Arbeit war bis auf das letzte Kapitel abgeschlossen, als dem Verfasser das Buch von E. R. Curtius, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, in die Hand kam, das wertvolle antike und mittelalterliche Belege für manchen Topos der Vorrede bringt. Wo Berührungspunkte vorliegen, wird in den Anmerkungen darauf verwiesen.

I

SEITE

- 5 Motto: Novalis, Dialoge, Insel, S. 495.
- 7 Francion: 1632, deutsch 1668. – Da ich aber: SW XVI 3. – Überflüssigkeit d. V.: vgl. Fielding, Tom Jones, Einleitung ins 16. Buch: «Von Prologen»: ... daß ich diese Art Anfangskapitel zuerst eingeführt habe, wovon die meisten ... ebenso schicklich vor jedes andere Buch dieser Geschichte gesetzt werden könnten, als vor das Buch, welches solche einleiten, oder am Ende auch ebenso gut vor eine jede andere Geschichte als diese.» Vgl. auch Rabener, S. 108 d. Arbeit.
- 8 Bemerkung Lessings: V. z. d. Fabeln (Abhandlungen über die Fabel 1759). – Goethe gegen d. V.: Einleitung zu Noten und Abhandlungen zum ... Divan. – Die Vorrede geht: Riefstahl 64, 66.
- 11 Isidor: 6, 8, 9. – Conrad von Hirsau: 24.
- 13 Gegen die Widmung: Der Kampf gegen die W. geht tief ins Ma. zurück. Isidor sagt an der zit. Stelle: «Panegyricum est licentiosum et lasciviosum genus dicendi in laudibus regum in cuius compositione homines multis mendaciis adulantur. Quod malum a Graecis exortum est quorum levitas instructa dicendi facultate et copia incredibili multas mendaciorum nebulas suscitavit.»
- 15 Es ist der: Buchholtz, V. z. Hercules. – So seh ich: Jean Paul, V. z. 3. Aufl. des Hesperus, SW III 3. – Emmerich: Vorrede.
- 16 Bräker: V. z. Lebensgeschichte. – Schummel: V. z. Wilhelm von Blumenthal. – Stilling: V. z. Theobald II. – Wieland: V. z. Abderiten. – Naubert: V. z. Emma.
- 18 Jean Paul: V. z. 2. Bändchen der Grönländischen Prozesse, SW I 124. Vgl. V. z. Biographische Belustigungen: «Ich schreibe sie bloß, damit man nicht das erste Kapitel für eine nimmt und nicht dieses überhüpft, sondern diese Vorrede.» SW V 249.

II

- 19 Dante: Epistolae 180.
- 20 Rhapsode: Goethe, Über epische und dramatische Dichtung. – Epos und Roman: Steckner, Artikel Epos in Merkers und Stammers Reallexikon.
- 21 Vergil: Aeneis 1, 8 f. – Tasso: Befreites Jerusalem, übers. von Duttenhofer. Strophen 4 und 5 bringen die Widmung an den Gönner. Ähnliche Dreiteilung in Inhalt (St. 1 bis 3), Invocatio (St. 4–5) und Widmung, die wieder in die Inhaltsangabe mündet (St. 6–8), zeigen die Lusiaden des Camoens.
- 23 Meißner: Dein Clage ist one Reimen, 21 ff. – Curtius: Kap. 13: Die Musen, 233 ff. – der selbe got: Rud. v. Ems, Barlaam 256, 6.
- 24 Got mac wol: Ebernand von Erfurt, Heinrich und Kunigunde 16 ff. – Bitte um Erlösung: vgl. Rud. v. Ems, Barlaam 5, 20; Hartmann, Armer Heinrich 22; Hugo v. Trimberg, Renner 29; weitere Beispiele bei Ritter. – Suchenwirt: ed. Primisser (1827) VIII 26 ff.; ähnlich nochmals XIII 12 f. Im selben Bild bleibt Heinr. v. Neustadt, Gottes Zukunft 82: «Daz mir der heilige geist / uz siner minne fuere / Mir gebe sinne zer sture.»
- 25 Pauli: 14. – So solls euch: Eulenspiegel 19 ff.

- 26 Aber was schwatz: 167 ff. – Derhalben bleib: 219 ff. Kaum respektvoller als Fischart, nur pedantischer verfährt Rollenhagen im Froschmäuseler (1595) mit den Musen: «Denn weil ihr seyd Jungfräulein zart / so bleibt ihr stets frölicher Art / seht nicht ernstlich saur all stund / sagt oft wahr mit lachendem Mund ...» (I, Kap. 1). Vgl. auch Rabener: «Überhaupt muß ich erinnern, daß dergleichen Anrufung der Musen bey glückwünschenden Dichtern nichts weiter ist als ein bloßes Compliment. Die Musen mögen nun helfen oder nicht, dadurch wird sich der Dichter doch nicht irre machen lassen ... Es sind die poetischen honneurs, die wir unsern Maecenaten machen ... und auf dem Parnasse ist die große Ehrenbezeugung diese, wenn wir alle neun Musen paradien lassen.» (Hinkmar von Repkow, *Noten ohne Text*, Ausg. 1764, 271). – Musenparodie im 18. Jh.: vgl. Wieland, *Oberon* 7, 8.
- 28 Es gibt Leute: Fouqué, *V.z. Zauberring* (1813).
- 29 Fünf Teile der Rede: Volkmann 85.
- 31 die zu Ende gelesene: Birt 140. – die Leselustigen: zit. nach Birt 142.
- 32 Bayle: IV 304. – Wiltu etwas: zit. nach Kienitz 96. – Titelblatt als Vorrede: Kienitz 102. – Jeder Eintritt: Birt 143.
- 33 Brief Ciceros: *Ad Atticum* XVI, 6, 4; zit. nach Birt 143.
- 34 Bildbeschreibung als Romaneingang: Rohde 388 ff. – Chariton: Rohde 520. – Apuleus: Rohde, *Die Vorrede des A.*, *Rhein.Museum* XL 66 ff.; Bürger, *Zu A.*, *Hermes* XXIII 491 f.
- 35 am nämlichen Tag: Jean Paul, *Uns. Loge* SW II 37. – Dreieck: Keiner hat die Dreidimensionalität so bewußt gestaltet wie Fischart, der in seinem Eulenspiegel jede der drei möglichen Beziehungen in einem eigenen Stück darstellt: 1. Das Werk an den Leser: «Der Eulenspiegel zum Lesen». 2. Der Autor an den Leser: «Ein abred an die Schalcksklüger ...». 3. Der Autor an das Werk: «Vorrede auff den Eulenspiegel».
- 38 Praetorius und Grimmelshausen: Bechtold, *Zur Quellengeschichte des Simplicissimus*, *Euphoriön* 19 (1912), 31. – Praet. zitiert die Einzelausgabe des Satyrischen Pilgram in seiner Wünschelruthen (1667) und in der Newen Welt-Beschreibung (1667), vgl. Koschlig 23.

III

- 40 Motto: aus dem Glückwünschenden Zuruff, vgl. S. 95 dieser Arbeit. – Pilgram-Vorreden: Kurz, *Deutsche Bibliothek* Bd. III; Koegel, *Einleitung z. Simplicissimus*, *Ndr.* 19/25, xii ff.; Alt, *Grimmelshausen und der Simplicissimus*.
- 41 Exemplare des Pilgram: Koschlig 32. – Zürcher Exemplar: Signatur: *Gal. Ch.* 782. – Chronologie der Pilgram-V: Koschlig 18 ff.
- 42 Narrenbeschwörung: 101 ff.
- 43 Wirklicher Tadler: Koegel, iv. – Wundergeschichten-Kalender: Hegaur 432.
- 44 Belesenheit Grimmelshausens: Scholte, *Zonagri Discurs*; Kissel 24.
- 45 Schwartz und Weiß: Vielleicht ist auch der ursprüngliche Titel des Pilgram von Murners Narrenbeschwörung angeregt. In der «Entschuldigung» am Schluß des Werkes verweist Murner auf seine lateinische Narrendichtung und sagt: «Wer das selb buch sihet an / Und list es ouch mit hohem fliß / Der sicht wol, das ich schwarz und weiß / Beid erkenn, bos und ouch guts ...» (88 ff.)
- 46 Beernhäuter: Koschlig vermutet S. 227, daß B. sehr bald nach den beiden Vorreden verfaßt wurde.
- 47 Zur Entstehung des Simplicissimus: Koschlig 18 und 25; Alt 39.
- 49 Lazarillo: Die deutsche Übersetzung erschien 1617 zusammengebunden mit Niclas Ulenharts «Isaac Winckelfelder und Jobst von der Schneid». Die Annahme, Ulenhart sei auch für den dt. Lazarillo verantwortlich, wurde durch R. Alewyn, *Zs. f. dt. Phi-*

- logie 1929, 203 widerlegt. – zimblichen Zifferanten: Ndr. 302/09, 42. – Er blättere: Riederer II 458.
- 50 Halfter: 37.
- 51 Sechstes Buch als Einzeldruck: Koschlig 82.
- 52 historischer Standort Grimmelshausens: Cohn 162; Hirsch 22. – Es hat der Herr: Ndr. 149/52, 17; vgl. dazu S. 64 dieser Arbeit.
- 54 Widerspruch zwischen «Relation» und «Beschluß»: Koschlig 86.
- 56 Felix Stratiot: Koschlig 34. – Rodeck in Edom: Könnecke I, 128, Anm. 1; Koschlig, Bart-Krieg 45; Scholte, Ndr. 315/21, x.
- 57 Pseudonyme: Koegel vii; Scholte, Gh-Probleme 101.
- 58 Gh's Familie und Adel: Alt 12. – unter einem einfältig lautenden: Dritte Continuatio, Ndr. 315/21, 43. Vgl. dazu die Stellen über die Namen der Bibel im Teutschen Michel, Ndr. 315/21, 170; und in der Hanauer Episode. – Titelkupfer z. Vogelnest I: Borchardt III, 214; Ermatinger 65.
- 59 Wehrli: 51. – Nachdrucker des Simpl.: Koschlig 121 ff. – Vorrede z. Ausgabe IV: Ndr. 315/21, 220.
- 60 Simplex als Kalenderfigur: Koschlig 233; Scholte, Zonagri Discurs 68; Ndr. 315/21, 224. – Erscheinungsjahr des Ewigwährenden: Koschlig 232. – Uf Schneideri: Borchardt IV 109 ff. – Datierung des «Wahrhaften Berichts»: Koschlig 234.
- 62 Artzt-Zugab: Koschlig 201. – Scholtes Behauptung: Ndr. 315/21, 201.
- 64 dann er verhielte sich: Ndr. 149/52, 16; ganz ähnlich schildert ihn schon Joan Cornelis VI, cap. 27: «seine Conversation war sehr holdseelig». Ndr. 310/14, 117. – wir machtens: Ndr. 149/52, 50.
- 66 Ich wolt gern: Riederer II 370. – Secundatus gedachte: Ndr. 315/21, 81.
- 67 Ich mußte mich: Ndr. 149/52, 15. – was ich selbst: ebda. 20.
- 68 der alte Simplicius: ebda. 51. – So du dich nit: ebda. 54. – damit den Leuten: ebda. 134.
- 69 Simplicius gab dem Kauff: Ndr. 315/21, 54. – wol ein halb Dutzet: Ndr. 302/9, 390.
- 70 Und kam endlich: Ndr. 315/21, 24. – Wie ich mich in mein: ebda. 43.
- 71 Müllers Bearbeitung: Koschlig 122, 189, 198.
- 72 Courasche-Nachdruck: Koschlig 216. – Felseckers Geiz: Koschlig 251.
- 73 Petersen: 114.
- 74 Notwendige Vorrede: Ndr. 315/21, 229; vgl. dazu Koschlig 199. Wahrscheinlich stammt diese V. wörtlich aus dem Wundergeschichten-Kalender 1670 und ist von Felsecker eigenmächtig zwischen den Roman und die erste Continuatio als Notbrücke eingeschoben worden.
- 75 Habet lieb: zit. nach Köster, Goethe und sein Publikum, vgl. Anm. S. 171.
- 76 Satirenschreiber: Mit Wissen sei niemand verletzt, wer sich aber getroffen fühle, schweige und bessere sich. Diese Formel, die heute noch vor amerikanischen Filmen und Romanen als Fiktionsbeteuerung erscheint, hat sich früh schon aus der Vorrede gelöst und als «Entschuldigung» oder «Apologie» bei Murner und andern einen eignen Platz eingenommen: «Die schelmen zunft hab ich beschriben / Und bin uf gemeiner red beliben. / Wo ich den hett in sunderheit / Troffen ein, das wer mir leit; / Den mein meinung ernstlich was: / Niemans schelten hie us has ...» (v. 1390 ff.). Ursprünglich stammt die Entschuldigung wohl aus der Komödie; sie war auch im mittelalterlichen Spiel sehr beliebt (vgl. Zellweker, Prolog 44). «Es wirt niemand hie angetast / er sige burger oder gast», heißt es im «Weinspiel» Hans Rudolf Manuela, 1548. Der Fasnachtddichter verlangt mit dieser Wendung Maskenfreiheit für sein Spiel. So bittet Wickram, sein «Narrengießen» für ein «Fasnachtsküchly» zu nehmen. Ganz ähnlich der Schluß der V. zum Rollwagen: «Wenn man unter die Hund wirfft, schreit keiner, dann welcher getroffen wirt.» – Später wird die Formel vom komi-

schen Roman aller Schattierungen übernommen, so etwa von Menantes (Satyrischer Roman), Beer (Weltkucker II), Kuhnau (Musikalischer Quacksalber), Wieland (Abderiten) und Müller von Itzehoe (Siegfried v. Lindenberg). Immer ist es die gleiche uralte Angst des Lesers vor dem literarischen Konterfei, die damit beschwichtigt werden soll. Dabei waren Brants und Murners typisierte Narren noch harmlos im Vergleich zu den scharf profilierten Gestalten des neuen Romans, wie die V. z. zweiten Auflage von Gotthelfs *Herr Esau* zeigt: «Nun klagt über das gleiche Porträt ... einer im Seeland, zwei im Oberaargau und ein ganzer Rudel Emmentaler ... So begehren z. B. sieben Wirtinnen auf und wollen nicht Frau Rüschi sein, und ein ganzer Kratten Weinherren, die der Verfasser nie gesehen, sollen akkurat in Herrn Kusch abkonterfeit sein ...»

78 Dialektik des komischen Romans: vgl. S. 133 d. Arbeit.

79 Bruch mit Felsecker: Koschlig 308.

IV

81 Höfische Romane oder einfach Idealromane werden hier jene Werke genannt, die die Literaturgeschichte als Heroisch-Galante oder als Helden- und Staatsromane vermerkt. Zum höfischen Roman rechnen wir ferner den Schäferroman großen Stils, wie er durch Sidneys *Arcadia*, d'Urfés *Astrée* und Biondis *Eromena* vertreten wird. Für unsere Betrachtung erübrigt sich eine Differenzierung, so wertvoll sie sonst sein mag. – Neben dem volkstümlichen Roman Grimmelshausens und dem höfischen Roman brachte das 17. Jahrhundert einen dritten deutlich unterscheidbaren Romantypus hervor: die schäferliche Individualdichtung, wie sie zuerst von Heinrich Meyer beschrieben und dann von Arnold Hirsch in größerem Zusammenhang dargestellt wurde. Beide Untersuchungen lassen vermuten, daß die Berücksichtigung dieser «Schäffereyen», die die ersten deutschen Originalromane darstellen, der vorliegenden Arbeit sehr zustatten gekommen wäre. Von den dort angeführten Titeln ließ sich jedoch in der Schweiz nicht ein einziges Exemplar auftreiben. Das Gleiche gilt für die Romane Johann Beers, wie überhaupt für alle seltenen Werke vor 1750.

83 Feder und Schwert: vgl. Curtius 183.

84 wer aber etwas weiß: auch diese Wendung ist nach Curtius 95 alter Topos.

87 Frucht süßer Nebenstunden: vgl. Riefstahl, Kap. 3.

88 Hankamer: 451.

90 Grimmelshausens Idealromane: vgl. E. Stilgebauer und K. Ortel.

93 Dietwald-Widmung: abgedruckt bei Scholte, Probleme 38.

94 Zesen: Ndr. 160/63, 6.

95 Widmungsgedichte zu Dietwald: Scholte, Probleme 141/42.

98 Proximus-Widmung: ebda. 147 ff.

101 da alles beysammen: Barclay, nach Wehrli 83.

102 Geschichtliches kann nicht: Wehrli 85. – Wie Ortel S. 52 nachweist, fand Grimmelshausen das Material zu dieser V. in der Wunderchronik des Wolfart aus Rufach, genannt *Lycosthenes*: «*Prodigiorum ac ostentorum chronicon*, Basel 1557, übers. v. Johann Heroldt.

103 Sonntagsstil: Th. Salfinger, *Gotthelf und die Romantik*, Basel 1945, 106.

104 Datierung des Zuruff: er darf mit Bestimmtheit als spätere Dreingabe aufgefaßt werden, da er bereits auf den Springinsfeld und auf den Ewigwährenden Kalender hinweist. Vgl. Koschlig 209, Anm. 3.

105 Datierung der Ratio Status: Koschlig 56 ff. und 208 ff.

106 Stil des Proximus: Ortel 32. – Grimmelshausens Krankheit: Ortel 87.

SEITE

- 107 Motto: Vorrede zum Appendix des Appendix oder meine Christnacht. SW V 516.
- 108 Der Herr Verfasser: Satiren 1764, 275.
- 110 Buchholtz' Katalog von Lehrstücken: z. B.: «Der herzunahenden unbekannten bewehrten Leute hat man sich zu versichern, damit man von ihnen nicht Schaden nehme.» Oder: «Ein rechtschaffener Christ und tugendliebender Mensch lässet ihm billich unschuldiger tapferer Leute Unglück zu Herzen gehen und ist geflissen, deren Rettung zu befodern.» Oder: «Tugendhafte Gemüther (wie Festus und Axel) verbinden sich leicht in Freundschaft.»
- 111 Titulus dictus: Schepps 24.
- 112 Sentenztitel im 19. Jh.: vgl. Leib, Erzählungseingänge 40. – Titelblatt als Aushängeschild: Kienitz 87. – übertünchte Gräber: zit. nach Kapp-Goldfriedrich II 20. – Haben sie ein alt: Garzoni, Piazza Universale, cap. 127; zit. nach Kienitz 89. – Ausgefallene Titel: Abfällige Äußerungen über die Mode wunderlicher Titel bei Eberlin von Günzburg «Mich wundert das kein Gelt im Land ist ...», zit. bei Kienitz 88.
- 113 Die schelmen: Schelmenzunft 1458 ff.; vgl. Narrenbeschw. 8681. – Euch ist der: 16, 20.
- 115 Bringe viel: SW III 9; vgl. auch die Bemerkung, daß er «zu einem dreimal aufgegangenen Hesperus drei Vorreden als Morgenröten» gemacht habe (SW II 6). – Ich hätte daher: SW XV 4. – Mumienvater: V. z. 2. Aufl. der Uns. Loge, SW II 13. – Die Vortrefflichkeit: SW I 115.
- 116 Bräker: V. z. Lebensgeschichte.
- 117 Freunde als Veranlassung: vgl. Curtius 92.
- 118 Wer wül uns: Zesen 7. – Hofmannswaldau: V. z. d. Deutschen Übersetzungen und Gedichten (1673). – Es ist mir aber: Joh. Balthasar Schupp, Widmung der Corinna 5.
- 119 Zimmermann: V. z. Zerstörung von Lissabon. – Weise: V. z. Der grünenden Jugend überflüssige Gedanken 9. – Hermes: V. z. Briefe und Erzählungen. – Stilling: V. z. Heimweh.
- 120 Dichten als Heilmittel gegen Müßiggang: vgl. Curtius 92. – Wickram: 149; ganz ähnlich bei Frey, Gartengesellschaft 3: «Also demnach ich nun diese Herbstzeit müßig gewesen, die ernsthaftige sachen oder händel uff ein ort gelegt und einmal die mucken aus dem kensterlin lassen wöllen ...» Auch Schumann, Nachtbüchlein 8: «... dieweil ich habe von jugent auf lust und liebe zu der poeterey gehabt und doch von dem studiren bin kommen, welchs mich oft hat ubel gerauen, auch sich immer hat zugetragen, daß ich keine zeit hab künden haben, etwas zu beschreiben, – so hat sichs eben jetzt also zugetragen, das ich hab weder wenig noch vil zu schaffen gehabt ...» Ähnlich persönlich noch bei Knigge, Die Reise nach Braunschweig: «Der kleine Roman, den man hier dem Druck übergibt, ist in Stunden der Erholung von ernsthaften Geschäften geschrieben, um das Gefühl der heftigen körperlichen Leiden, wovon der Verfasser seit mehr als Jahresfrist unaufhörlich gepeinigt wird, durch unschuldigen Scherz zu mildern, – geschrieben, um bei Sorgen mancher Art durch leichten Witz sich in harmloser Stimmung zu erhalten.» – Beer: zit. nach Alewyn 138. Daß ich aber angefangen: Melisso, V. z. Rachgierige Fleurie, 1715. Vgl. dazu Corvinus: «Grieff ich gleichsam aus einer halben Desperation nach meiner Feder / damit ich nicht bey ereignender Notdurfft genöthiget würde / andere Leute um Hilfe anzugehen», zit. nach Riefstahl 16.
- 121 Fischart: Vorrede auff den Eulenspiegel, v. 414 ff.
- 122 Der Himmel weiß: Werke ed. Pfannmüller X 3.
- 123 Murner: Narrenbeschw. 29 ff.
- 124 Wiewol sich: Ein abred 12.

- 125 Wahrheitsbeteuerung: vgl. Bruno Bœsch § 13.
- 126 Konrad: Schwanritter 1328 ff. – Dann ob gleich: Frey 6.
- 127 Und wa auch etwas: Montanus 257. – welche history: Widmung des Christoffel 75. – Wehrli: 94 ff.
- 128 Solte ich aber: Schellmuffskey 6. – Schnabel: V. z. Insel Felsenburg 5. – Geb dir alles: Musäus, V. z. d. Physiognomischen Reisen.
- 129 Alles ganz einfältig: Nicolai, V. z. Sebaldus Nothanker.
- 130 Erhebung des Hörers in Ma.: Bœsch 28.
- 131 Ars poetica: 335, 343. – Ein boum der: Konrad, Silvester 8 ff.; ähnlich im Parthenopier 5 ff.
- 132 Wieviel gute geistliche: «Des Spielenden Vorrede den Inhalt und die Dolmetschung dieses ersten teils der Eromena betreffend.» – Solt ich ietz: Murner, Beschluß der Geuchmatt DNL 17. 1, Einleitung S. xlix; ähnlich Fischart, Ein abred 13/14. – welche sonst an dem bloßen angel: Abraham a Santa Clara, V. z. Judas der Ertzschelm.
- 133 Abschreckung: Bei Wieland ist die Abschreckung bereits völlig preisgegeben: «Aber alle rechtschaffenen Leute werden mit mir überzeugt sein, daß dieser Ruchlose und jener Unbesonnene beides gewesen und geblieben wären, wenn gleich keine Geschichte des Agathon in der Welt wäre» (V. z. Agathon).
- 134 Dieweil er ein artzet: 11. – Pulsgreiffen: 13. – Man kan nit allzeit: Eulenspiegel 382 ff.; vgl. auch Ein abred 15: «so doch ohn erlaben nichts mag ein bestand haben, und zu Zeiten auch der ernsthaft Rathsherr Scipio ausgehet Schnecken zu suchen».
- 135 Das Lachen ist den Menschen: Ndr. 249/52, 17; vgl. Curtius 423: «Die Kirche und das Lachen». – Dann durch solch lesen: Schumann 175. – Wittenweiler: Ring 32 ff. – Bedürfnis nach Abwechslung: Curtius 93. – Allezeit Wein: 2. Makk. 15, 40.
- 136 Wer kann allwegen: Frey 4. – Dieweil aber: Montanus 4. – Erholungscharakter dieser Literatur: Volksbuch Eulenspiegel, Ndr. 55/59, 1: «Und dienet dise mein geschrift allerbest zulesen (uff dz der gots dienst nitt verhindert werd) so sich die müß under den bencken beißen unnd die stund kurtz werden unnd so die braten birn wol schmecken bei dem nuwen wein...»; Wickram, Rollwagen 3: «Sodann ist auch in euerem Gebrauch alle Straßburger meß einen rollwagen anzurichten; alsdann haben wir euch ... mit disen büchlin zu ergetzen, dieweil ir auf der fart sind.» Oft erscheint das Erholungs- und Feierabendmotiv als Lockung schon auf dem Titelblatt in der Form einer Gelegenheitsauswahl: Schumann, Nachtbüchlein: «Zu Nacht nach dem Essen oder auf Weg und Straßen zu lesen»; Montanus, Wegkürtzer: «in Gärten, Zechen und auf dem Feld sehr lustig zu lesen»; Lindner, Rastbüchlein: «den feiern den oder sonst ruhenden lieblich zu lesen und anzuhören»; Kirchhoff, Wendunmuth 5: «Über Tisch, wo man sie erzehlet ...»; Fischart, Geschichtsklitterung 13: «Hier auf mögen jrs neben ewern geschefften, zu verlornen, mießigen Erquickstunden, Spacierzeiten, Spielen, Festen, Reisen, under Zechen, Schlaftrüncken unnd zu Tisch gebrauchen».
- 137 Nachdruck: Eine zusammenfassende Arbeit über den N. ist mir nicht bekannt. Vor allem fehlt eine Untersuchung, die weniger den buchhändlerischen und juristischen als den Autorenstandpunkt berücksichtigen und den N. als eines der beliebtesten satirischen Themen des 17. und 18. Jahrhunderts darstellen müßte. Daß es sich dabei um mehr als nur ein Kulturkuriosum handelt, zeigen die verstreuten Bemerkungen Lichtenbergs und der Aufsatz Jean Pauls im dritten Bändchen der Herbst-Blumine: «Sieben letzte oder Nachworte gegen den Nachdruck». Die genaueste Auskunft gibt immer noch Kapp-Goldfriedrich Bd. III, Kap. 7 ff. – Teutscher Merkur: Juni 1780, S. 258.
- 138 Antizipieren und Verlängern: SW V 518.

- 139 Novalis: Dialoge, Insel 495. – rezensiert entweder: Jean Paul, Kleine Nachschule z. ästhetischen Vorschule, Jubilate-Vorlesung: Über, für und an Rezensenten. SW XVI 461.
- 141 Eine Art von Kinderkrankheit: Lichtenberg, ed. Leitzmann J 832. – Verlagsproduktion: Kapp-G. II 180. – Belletristischer Anteil: Kapp-G. II 17:

Ostermesse	1735	1740	1745
Theologie	40,5	32,9	31
Philosophie	22,6	25,9	30
Poesie	3,6	3,9	6,4

- Schreib- und Lesefieber: Kapp-G. III, Kap. 5: von 1721–63 wächst Produktionsziffer pro Jahr durchschnittlich um 265 Artikel, von 1763–1805 um 2821 Artikel. Im gleichen Zeitraum also eine Steigerung um mehr als das Zehnfache. – Berner Zeitung: zit. nach Kapp-G. III 246. – Zahl der Originalschriftsteller: Kapp-G. III 248. – Jean Paul: SW XVI 462.
- 142 böser liute spot: Thomasin von Zerclaere, Der Wälsche Gast 76 ff. – Enikels Weltchronik: 110 ff. – Wilhelm von Orlens: 17 ff. – zwei Literaturkenner: Wilhelm v. O. 2279.
- 143 Fischart: Ein abred, besonders 19, 13. – Neider-Hunde: Schwietering 30. – Edelstein: 54. – Narrenbeschwörung: 3. – welcher von einem scorpion: Montanus, V. z. Andreützo 138. – wie mir dann: Schumann 172.
- 144 Logau: Ähnliche Gegenüberstellung von Bienen als wohlwollenden und Spinnen als übelwollenden Lesern auch in der V. z. Neumarcks Lustwald. – Arminius: In der 2. Ausg. stößt der Vorredner Dr. G. Ch. Gebauer dunkle Drohungen gegen den mißgünstigen Leser aus: «Stehet aber das letzte (der Beifall) nicht von dir zu erhalten, so dencke als wenn kein Arminius in der Welt sey. Wenigstens schmähe nicht. Widrigenfalls glaube, daß dir die Göttin der Wieder-Vergeltung auf dem Fuß nachfolge, die ihre langsamen Schritte mit der Schwere ihrer Hand zu ersetzen gewohnt ist, und sonderlich die Beirung wohlverdienter Todten nicht leicht ohne Ahndung hingehen lasset.» – Vater, Sohn und Esel: vgl: Kunrat von Ammenhausen, Schachzabelbuch 15. – Wickram, Von guten und bösen Nachbarn, LV 223, 117; ebenso Murner, Geuchmatt, DNL 17, 1, Einl. L. Daß sich das Haus an der Straße bis heute hält, zeigt Thomas Mann, Entstehung des Dr. Faustus 128. – Chasmino: vgl. Anm. 198.
- 146 An den Nasklügling: vor Hercules und Valisca. – Nachwelt: Swift widmete das Märchen von der Tonne «Seiner Königlichen Hoheit dem Prinzen Nachwelt».
- 147 Man muß dir: Hagedorn, V. z. Versuch einiger Gedichte oder erlesene Proben poetischer Nebenstunden, 1729. Vgl. dazu Schummel, V. z. d. Empfindsamen Reisen: «Die gelehrte Welt in dem weitläufigsten Verstande genommen, ist eine Republik demokratischer Form.» Diese aufklärerische Vorstellung wird später von Goethe scharf zurückgewiesen: «Das Publikum, besonders das deutsche, ist eine närrische Karikatur des Demos. Es bildet sich wirklich ein, eine Art von Instanz, von Senat auszumachen und im Leben und im Lesen dieses oder jenes wegvotieren zu können, was ihm nicht gefällt. Dagegen ist kein Mittel als ein stilles Ausharren.» (Zu Rieme 31. Dez. 1809.)
- 149 Lesebriefe: vgl. etwa Hermes, Sophie, Bd. VI, 2. Aufl. Anm. 377: «Soweit in der ersten Ausgabe. Wir haben die Stimmen gesammelt und die Mehrheit derselben hat nicht zugeben wollen, daß hier etwas weggestrichen werde».
- 151 Motto: Jean Paul, V. z. Kleinen Bücherschau SW XVI 268. – Jubilate-Vorlesung: SW XVI 461. – Fraischdörfer: «Geschichte meiner Vorrede zur zweiten Auflage des Quintus Fixlein». – im Schwabenland: SW VI 145.

- 152 Buchmetaphern: vgl. Curtius, Kap. 16: Das Buch als Symbol. – Palingenesien: SW VII 235 und 241. – Jubelsenor: SW V 510.
- 153 Excellentes Genie: SW XIII 506; vgl. dazu Hesperus SW III 39: «Warum ist ein Mensch zuweilen so glücklich? – Darum: weil er ein Literatus ist». – ganz göttlich: SW VI 341.
- 154 Der Verfasser: SW XIII 477. – Merkel: zit. nach Lenz 97. – Fingierte Rezension des Hoppelpoppel: SW X 447.
- 155 eine Art peinlicher Arbeit: aus einer Rezension von Knigge, zit. nach Lenz 55. – im voraus für: V. z. 2. Bändchen SW I 124. – Nur einer in Leipzig: V. z. 2. Aufl. SW I 10. – Nötiges Aviso: SW I 223. – eigentliche Vorrede: SW I 230.
- 156 gewiß die ächtesten: SW I 415/16. – Denn zwar nicht: SW I 440. – K. Ph. Moritz: vgl. Harich, Jean Paul 251. – Vierte Vorrede: vor dem vierten Heftlein des Hesperus.
- 157 Was hilft es: Anfang der V. – Rezension des Kometen: Brief an Prof. Köppen, 6. Febr. 1821, Denkwürdigkeiten III 318.

VI

- 159 Motto: de Proux, zit. nach Zedler, Artikel Vorrede. – Fouqué: V. z. Ausg. letzter Hand. – Eromena: vgl. S. 85 und 121/122 dieser Arbeit. – Tiusche lant: Thomasin 87.
- 160 Barlaam: 15 ff.; weitere Beispiele: Eilhart, Tristan 31; Wirnt, Wigalois 84; Gesamt-Abenteuer LXXXVII, 4 f.; Konrad, Engelhart 194 ff. und Parthenopier 164 ff. – Fischart: 23. – Spee: 7; ein schönes Beispiel für die gleiche Formel am Schluß von Chaucers Troilus and Criseyde V, 1793. – Ich kenne: Für Töchter edler Herkunft 256.
- 161 wie sie einen lesen: Hesperus, 26. Hpt. SW IV 3; vgl. auch die zweite der «Sieben Bitten» in der ersten Hesp-V. oder die Dreiteilung in Kauf-, Lese- und Kunstpublikum, die der Dreiheit von Leib, Seele und Geist entspreche, in der V. z. Siebenkäs oder die Zweiteilung in die «Kehrausleser, Valetschmauser etc.» und die andern, «die ich am langen Seile der Liebe hinter mir nachziehe» (Katzenberger, 8. Summ.). – Murner: Narrenbeschwörung 8719 ff.
- 162 Logau: 2. – Chr. Gryphius: nach Riefstahl 22. – Walther von Rheinau: Marienleben 286, 50 f. – Konrad von Heimesfurt: Urstende 14 f. – Kunrat von Ammenhausen: Schachzabel 128 f.; vgl. hiezu Eraclius 122. – Konrad von Würzburg: Goldene Schmiede 122 f. – Thomasin: Wälscher Gast 67 f.; dazu Chaucer, Troilus V 1856 ff. – Haller: V. z. 4. Aufl. der Schweizerischen Gedichten.
- 163 Lichtenberg: F 347. – Wernicke: V. z. Überschriften oder Epigramme, 1679.
- 164 Flore und Blancheffur: 136 f.; vgl. Wirnt, Wigalois 135 f. – Beteuerung der Jugend: weitere Beispiele: Sarcander, V. z. Amor auf Universitäten, 1710 (zit. bei Lange, Student 10); Wircker, V. z. Märckische Neun Musen: «... und zwar bey solchem Alter hingeschrieben, welches noch von keinen geschickten Gedanken wissen kann»; Hunold, V. z. Akademische Nebenstunden: «So sind meine Kleinigkeiten viel zu zeitig an das Licht kommen ... Meine Feder hatte einige Worte in ihrem Vermögen, so meinte sie schon zu fliegen. Ich war jung; von Tugenden besaß ich nichts, und von Wissenschaften hatte ich wenig Kenntnis, und gleichwohl wollte ich hoch hinaus». – Fischart: Ein abred 12. – Haller: V. z. 1. Aufl. d. Schw. Ged.
- 167 Schummel: Schluß der Empf. Reisen. – Hermes: V. z. Sophie II. – Zimmermann: V. z. Nationalstolz; im folgenden verweist Z. auf Statius, der als einziger unter den Alten von seiner flinken Feder spreche, aber dennoch zu seiner «Thebais» nicht weniger als zwölf Jahre gebraucht habe. – Molière: Misanthrope I, 2.
- 168 Weltkucker: Bd. III, nach Alewyn 138. – Stieler: Ndr. 74/75, 3. – Schubart: V. z. d. Gedichten aus dem Kerker, 1785.

- 169 Jede Vorrede: V. z. 2. Aufl. d. Grönländischen Prozesse SW I 10; ganz ähnlich zwanzig Jahre früher im «Beschluß» der Grönl. Proz.: «Wenigstens gleicht jede Selbstverteidigung dem Stocke, den man mehr zur Zierde als zur Wehre bei sich führet» (SW I 109).
- 170 Wandsbecker Bote: 6. Nov. 1773. – Zahme Xenien: vgl. IV 33 (Jub.-Ausg.). – Eckermann: 10. Nov. 1823: «Ach, das Publikum, seufzte Goethe». – Dichtung und Wahrheit: XXIV 176.
- 171 Köster: Goethe und sein Publikum, Jahrb. d. Goethe-Gesellschaft XXIX, 1908, Anhang S. 1–20; vgl. dazu Immermann, Epigonen, 8. Buch, VI: «Lassen wir das Publikum! – Es gibt kein Publikum mehr. Dies Wort setzt eine Anzahl empfänglicher Hörer voraus. Wer hört nun noch und wer will empfangen? ... Die Literatur ist eine Literatur der Einsamen geworden». – Herkules: J. C. Bernhardt, V. z. den Bambocciaden, 1797. – corpus mysticum: Jean Paul, Biogr. Belustigungen SW V 274. – Elephant: ebda. – Wolke: vgl. Jean Paul, Komet SW XV 89. – Publikumsauswahl: vgl. S. 94 dieser Arbeit. – Brant: 107. – Fischart: 12.
- 172 Auswahl im Untertitel: z. B. Gotthelf, Uli der Knecht, eine Gabe für Dienstboten und Meisterleute. – Widmung: Eine zusammenfassende Darstellung ist mir nicht bekannt. Für die deutsche Lit. gibt Kapp-Goldfriedrich wertvolle Einzelheiten. Für die englische sei auf die Darstellung von Alexandre Beljame, *Le publique et les hommes de lettres en Angleterre au XVIIIe siècle*, Paris 1881, hingewiesen. Eine interessante Sammlung humanistischer Widmungen hat neuerdings K. Schottenloher zusammengestellt: Die Widmungsvorrede im Buch des 16. Jahrhunderts, Münster 1953. – Nennung des Auftraggebers: z. B. Konrad von Würzburg, *Parthenopier* 158 f.; Heinrich von Freiberg, *Tristan* 53 f. – Frey: 4. – Schumann: 3.
- 173 Goethe: ein fingierter Brief leitet auch die erste Ausgabe der Schriften 1787–90 ein.
- 174 Christian Otto: vgl. M. Riedtmann 77. – Das bist du ja: 2. Poetische Epistel SW VII 465. – Viktor liest Uns. Loge: 32. Hpt. SW IV 129.
- 175 Wahrlich, süßeres: V. z. Siebenkäs SW VI 17. – Wenn der Schriftsteller: SW II 6.
- 176 Haus-, ja Studierstufenfeste: ebda. – Die Tränen: V. z. 2. Aufl. des Siegwart. – Cramer: *Deutscher Alcibiades*, V. z. 2. Bd.
- 178 Verschiedene Leser: 2. V. z. Sophie I; vgl. dazu Wobeser, Elisa oder das Weib wie es sein sollte, wo die Verfasserin vor der 3. Aufl. ihren Entschluß verkündet, Elisa nicht mehr sterben zu lassen, weil man sich an den Worten, die die Heldin auf dem Totenbett spricht, gestoßen hat. Dagegen wolle sie Elisa jetzt, wenn schon die Wendung abgegriffen sei, mit ihrem Jugendgeliebten verheiraten. – Laß dich erbitten: Sophie V 246. – Sollte wohl: Sophie I 514. – Liegt einem: Sophie VI 25. – alle Capitel der Moral: Sophie VI 629.
- 179 Der Leser sitzt: Hesp. 1. Hpt. SW III 38. – Viktor hatte: Hesp. 11. Hpt. SW III 156. – Tristram Shandy: *World's Classics* vol. XL 12, 33, 53.
- 180 Gränz- und Hausvertrag: Hesp. 6. Hpt. SW III 91. – Daß der Büchermacher: SW V 330. – Besagter Paul: ebda. 328. – Ich und der Leser: Hesp. 1. Hpt. SW III 31.
- 181 Ich möchte gern: Uns. Loge, 14. Sekt. SW II 111. – Außer ein paar: Quint. Fixlein, 10. Zettelk. SW V 145. – Ich und du: Hesp. 38. Hpt. SW IV 249. – aus Klothilden: Hesp. 11. Hpt. SW III 172. – Der Leser hat: Uns. Loge, 29. Sekt. SW II 250. – Wir Leser wollen: Hesp. 37. Hpt. SW IV 217. – endlich wirds: Hesp. 24. Hpt. SW III 379. – Zeusel: Hesp. 8. Hpt. SW III 123. – Das kann aber: Uns. Loge, 24. Sekt. SW II 197.
- 182 der Leser ist: Uns. Loge, 33. Sekt. SW II 284. – Auch ich bin: Hesp. 1. Hpt. SW III 38. – ich wollte selber: Hesp. 32. Hpt. SW IV 125. – Ich für meine Person: SW XIII 348. – im Leben zu kurz: E. Staiger, Jean Paul: Titan, Meisterwerke der deutschen Sprache, Zürich 1943, 81.

- 183 ich kann bloß: V. z. Uns. Loge SW II 22. – Aber warum: Epilog z. 2. Aufl. der Grönl. Proz. SW I 214; vgl. auch Schluß des Postskripts z. Q. Fixlein oder Schluß des Prodomus galeatus (Jubelsenior). – Komm, liebe: V. z. 1. Aufl. d. Hesp. SW III 15. – Titan ohne Vorrede: vgl. SW VIII Einleitung S. LXV. – Und nun lasset uns: SW VIII 59.
- 184 Die Leser, die: 1. V. z. Hesp. SW III 15. – Jedem schenke: Q. Fixlein, Billet an meine Freunde SW V 3. – Maienthal trägt: 32. Hpt. SW IV 130.

VII

- 185 Motto: V. z. Heimlichen Klagelied der jetzigen Männer SW IX 507.
- 186 Der Name eines Menschen: Sallatkirchweih SW V 348.
- 187 Eckermann: 6. April 1829. – Fremder, wilder Mann: Schwietering 34; vgl. auch Iwand 137.
- 188 Konrad Fleck: Flore und Blancheflur 7998. – Hugo von Langenstein: Martina 292, 25 ff. – Wer ditz puch: Apollonius 20600. – Verswig ich mich: 143.
- 189 Grimmelshausens Anagramme: vgl. S. 55 ff. d. Arbeit. Der Gegensatz: barockes und romantisches Erlebnis des Namens drängt sich auf, wird aber absichtlich vermieden, weil wir die ideengeschichtliche Perspektive, die sich hier auftut, nicht verfolgen können und weil Grimmelshausen gerade in seinem Identitätsbegriff der eigentlich barocken Anschauung, die Wehrli untersucht hat, widerspricht. – Schoppes Namen: vgl. Titan, 136. Zykel Anfang: «... du nanntest mich Schoppe – so heiß ich nicht, aber ich darf meinen Namen nicht aussprechen, der Ich, der mich so lange sucht, hört's und fährt her – Ein langer Leichenstein liegt auf dem Namen ... In der Tat trat ich sonst in Gasthöfe noch mit manchem Namen ein, der dem nachsetzenden Ich prächtig mitspielte und vormachte, z. B. Löwenskiould, Leibgeber, Graul, Schoppe ohnehin, Mordian (den ich meinem Hund schenkte), Sakramentirer und einmal huleu – manche kann ich ganz vergessen haben – Der wahre ist ... ein ss oder S-s ...» Er spielt damit auf den Namentausch mit seinem Freund Leibgeber, dem jetzigen Siebenkäs, an.
- 190 Magie der Einbildungskraft: Als Beispiel sei an K. Ph. Moritz erinnert, der am gleichen Tag gestorben sein soll, an dem Jean Paul dessen poetisches Abbild, Emanuel, auf dem Papier sterben ließ. – Neckender Hang: Conjectural-Biographie, 1. poet. Epistel, SW VII 454; vgl. dazu M. Riedtmann 89/90.
- 191 Beim Namen Jean Paul: SW V 466. – französisch jeanpaulisiert: SW VII 287.
- 192 Pseudo-Jean Paul: vgl. Berend, JP's Persönlichkeit, 307. – Kapital-R: SW V 501. – Sind Sie: SW VII 288. – Georgettens Mietsherr: SW VII 276; vgl. dazu die Autobiographie, die mit einer Betrachtung über den eignen Namen einsetzt. Niemand, heißt es dort, könne einen doppelnamigen Mann mit einem Wortspiel überraschen, «denn er hat lange genug mit seinem Namen gelebt, um nicht jede Namenanspielung ... in sich als abgenutzt zu finden». – Sterne hielt sich: Wahrheit aus Jean Pauls Leben, II 86.
- 193 Ich gesteh' es: SW IV 123.
- 194 Motto: Martial, Ad librum, IV. Buch, XCI: Ohe! jam satis est, ohe libelle! / Jam pervenimus usque ad umbilicos: / Tu procedere adhuc, et ire quaeris, / Nec summa potes in scheda teneri. / Sic tamquam tibi res peracta non sit, / Quae prima quoque pagina peracta est. / Jam lector quaeriturque, deficitque; / Jam librarius, ohe! et ipse dicit: / Ohe! jam satis est. ohe! libelle. – Baurede: Entschuldigung bei den Lesern der sämtlichen Werke in Beziehung auf die Unsichtbare Loge. – Richtbaum: Frazer, The Golden Bough, Abridged Edition, London 1922, 117.

- 195 Spenser: *Shepherd's Calendar* 1579: «To His Booke. Go little booke: thy selfe present / As child whose parent is unkent / ... But if that any aske thy name / Say thou wert base begot with blame / For thy thereof thou takest shame. / And when thou art past ieopardie / Come tell mee what was sayd of mee: / And I will send more after thee.» – Sidney: Widmung an die Countess of Pembroke. – Cervantes: Prolog z. *Don Quixote*. – Fielding: *Tom Jones*, Einleitung z. 11. Buch (Bode). – Rabener: *Hinkmar v. Repkow*, Ausg. 1764, II 276.
- 196 Curtius: S. 140 f. – Ovid: *Tristia* III 14, 13. – Thomasin: *Welscher Gast* 14685 ff.; ähnliches Beispiel: *Laurentius von Schnüffis*, *Mirantisches Flörtlein*: «Des Miranten an sein in die Fremde Reiß-fertiges Flörtlein Ermahnungs-Lehre».
- 197 Hutten: *Das Büchlein spricht*, *Gesprächbüchlein*, DNL 17/2 S. 288. – Fischart: «Der Eulenspiegel zum Leser» 254 f. – d'Urfé: «L'Auteur à la Bergere Astrée».
- 198 Chasmino: Weller, *Wörterbuch der Pseudonymen*, Leipzig 1856, S. 28 und *Holzmann-Bohatta*, *Pseudonymen-Lexikon*, lesen Chasmino als Anagramm von Simon Dach. H-B. stützen sich auf einen Vers von Dach, den Albert Köster zitiert (*Der Dichter der Geharnischten Venus*, 1897, S. 111): «will ich nicht mehr Chasmino heißen ...». Laut *Holzmann-Bohatta's Anonymen-Lexikon* ist der Zeitvertreiber verfaßt von Joh. Peter de Memel und herausgegeben von Simon Dach. Dem widerspricht allerdings, daß sich Chasmino in der Vorrede «An den wolgesinnten Leser» ausdrücklich als Verfasser vorstellt: «... daß ich diesen meinen Kurtzweiligen Zeitvertreiber meistens theils aetate luxuriante ... zusammengetragen». Gœdeke (III 266) weist Zeitvertreiber J. P. de Memel zu, datiert aber erst von der 4. Ausgabe (1685) an. Den Herausgeber Chasmino erwähnt er nicht. Der Anteil Simon Dachs am Zeitvertreiber scheint noch der Abklärung zu bedürfen. Vgl. *Euphorion* 3 (1924) 650, wo die Vermutung ausgesprochen wird, J. P. de Memel sei Pseudonym für den hier mehrfach genannten Johannes Praetorius. – Wir zitieren nach der 5. Ausgabe von 1700.
- 199 affektierte Indifferenz: vgl. Riefstahl 26 ff. – Riederer: *Leichen-, Hochzeit- ... und Geistliche Gedichte*, Nürnberg 1711: «Will dir aber solche gar nicht gefallen / so hast du von mir die Autorität / damit zu schalten wie du selbstest wilt: denn ich kümmerge mich kein Haar drum. Vielleicht kannst du damit deine Stube ein heitzen: es sind ohnedem brennende Gedancken von dem Feuer meiner Jugend darinnen. Würdigst du sie aber nicht des Feuers / so verdamme sie zum Wasser / oder mache so lange Flederwische daraus / bis der letzte Bogen ad inferos gebracht ist. Mir gilt alles gleichviel ...» – Liscow: *Sammlung Satyrischer und Ernsthafter Schriften*, 1739: «Ich ertheile ... da ich sie von neuem in die Welt schicke, meinen väterlichen Segen. Dies ist die letzte Pflicht, die ich ihnen leiste. Um ihr Schicksal werde ich mich wenig bekümmern ...» – Bräker: *Anhang zur Lebensgeschichte*, *Schweizerisches Museum* 1789 Bd. 18. S. 279; ganz ähnlich Pestalozzi, Lienhard und Gertrud: «Und jetzt, ehe ihr aus meiner Stille geht, liebe Blätter! an die Orte, wo die Winde blasen und die Stürme brausen, an die Orte, wo kein Friede ist ...» – Gotthelf: *V. z. z. Ausg.* des *Bauernspiegels*.
- 200 Jean Pauls *Vergehen an der Wirklichkeit*: vgl. M. Riedtmann 39/40. – Kommerell: S. 311. – und so werde: *SW* III 17.
- 201 einen Corso: *SW* II 5.
- 202 so weit über: *SW* V 4.

NAMEN

- Abraham a Santa Clara, Anm. 132
 Abschatz 87
 Achilles Tatius 34
 Albertinus 49
 Aleman 48
 Alt 40, 41, 47
 Amadis 98
 Anegeuge 24
 Anton Ulrich 61, 83, 84, 85, 94
 Apuleius 34, 35, 45, 185
 Aristoteles 19, 29, 30

 Barclay 84, Anm. 101
 Bayle 12, 13, 14, 32, 108
 Beer 120, 168
 Bernardus Trajectensis 112
 Besser 8, 82, 83
 Biondi 61, 121, 131, 159
 Birken 83, 84, 85, 89, 114, 133, 145, 146
 Birt 11, 31, 32
 Blankenburg 12
 Bodmer 22
 Bösch 9, Anm. 125, 130
 Boner 143
 Bräker 16, 116, 199
 Brant 123, 131, 137, 171
 Brentano 173
 Brockes 8
 Buchholtz 15, 110, 111, 117, 145, 146,
 148
 Bülow 55
 Bürger 34
 Byron 166

 Canitz 8, 9, 81, 82, 83
 Catull 198
 Cellarius 40
 Cervantes 97, 195
 Chapman 166
 Chariton 34
 Cicero 33, 34
 Cramer 176
 Curtius 23, 196, Anm. 83, 84, 117, 120,
 135, 152

 Dach 144, 198
 Dante 19
 Defoe 133

 Ebernand v. Erfurt 24
 Eckermann 170, 187

 Felsecker 56, 59, 71, 73, 79, 100, 101
 Fielding 35, 195, Anm. 7
 Fischart 25, 26, 27, 61, 92, 113, 114, 121,
 124, 132, 134, 135, 143, 160, 164, 171,
 197, Anm. 35, 136
 Fleck 164, 188
 Fouqué 28, 159
 Frey 126, 135, 136, 172, Anm. 120
 Froben 32

 Gebauer 85, Anm. 144
 Geibel 171
 Gellert 8, 9, 15, 28
 Goethe 8, 20, 55, 159, 170, 173, 174, 185,
 187, 200, Anm. 147, 172
 Gottfried von Straßburg 109
 Gotthelf 17, 73, 103, 159, 176, 182, 199,
 Anm. 76
 Gottsched 8, 13, 140
 Grabbe 11
 Grimmelshausen 7, 20, 35, 38, 40 ff., 90
 ff., 107, 109, 111, 113, 114, 116, 125,
 130, 132, 133, 134, 135, 137, 139, 140,
 141, 143, 148, 153, 177, 178, 182, 185,
 188, 189, 193
 Griseldis-Volksbuch 32
 Gryphius, Chr. 87, 88, 162

 Hagedorn 8, 147
 Halfter 49, 50
 Haller 14, 147, 162, 163, 164
 Hankamer 88
 Harsdörffer 84, 85, 94, 131, 145
 Hartmann v. Aue 9, 161, Anm. 24
 Heidegger 126
 Heinrich v. Hesler 188
 Heinrich v. Neustadt 11, 188, Anm. 24
 Hermes 119, 148, 149, 153, 160, 167, 177,
 178, 188
 Hieronymus 31, 143
 Hippel 114, 124, 129, 150, 153, 195, 196
 Hoffmann 108
 Hoffmannswaldau 117
 Homer 20, 24, 109
 Horaz 131

Hugo v. Langenstein 188
 Hugo v. Trimberg 128, Anm. 24
 Hunold 8, Anm. 164
 Hutten 197

 Immermann 11
 Isidor 11, 29, Anm. 13
 Iwand 9, Anm. 187

 Jacoby 173
 Jansen Enikel 142
 Jean Paul 7, 8, 15, 18, 20, 26, 27, 29, 33,
 35, 40, 42, 44, 60, 73, 107, 108, 114,
 115, 116, 124, 125, 130, 134, 137, 138,
 139, 140, 141, 151 ff., 160, 161, 165,
 169 ff., 174, 175, 178 ff., 185, 186, 189
 ff., 194, 199 ff.
 Jöcher 40

 Kapp-Goldfriedrich 141, Anm. 112, 137
 Keats 166
 Kienitz 32, Anm. 112
 Kirchhoff 196, Anm. 136
 Klinger 27
 Klopstock 22, 44, 140
 Knigge 120
 Koegel 40, 43, 57
 König 81
 Könnecke 56
 Köster 171, 174, Anm. 75, 198
 Kommerell 200
 Konrad von Ammenhausen 162, Anm.
 144
 Konrad von Heimesfurt 162
 Konrad von Hirsau 11, 30
 Konrad von Würzburg 126, 131, 132,
 162, Anm. 172
 Koschlig 41, 47, 54, 56, 62, 100, 104, 105
 Kuffstein 84
 Kuhnau 163
 Kurz 40

 Lenz 154, 155
 Lessing 8, 13, 55, 108, 119, 157
 Lichtenberg 45, 141, 163, 169, Anm. 137
 Lindner Anm. 136
 Liscow 199
 Logau 144, 162, 198
 Lohenstein D.C. 85, 86, 87, 93, 117
 Lohenstein H.C. 87
 Longus 34

Lukrez 132

 Macrobius 201
 Markwardt 10
 Marner 128
 Martial 194
 Meißner 23
 Melisso 120
 Menantes 133
 Mencke 140
 Mendoza 48
 Miller 176
 Milton 22
 Molière 167
 Montanus 93, 110, 127, 136, 143, 164, 173
 Moritz 156, Anm. 190
 Moscherosch 73
 Müller von Itzehoe 15, 124, 133, 173, 176
 Murner 42, 92, 113, 123, 124, 132, 136,
 143, 161, Anm. 45, 76, 144
 Musäus 117, 128

 Naubert 16
 Neukirch 87, 145
 Nicolai 129, 130, 141, 157
 Novalis 139

 Opitz 21, 84
 Ortel 105, 106
 Otto von Freising 160
 Ovid 196

 Pauli 25, 94
 Perthes 137
 Petersen 73
 Pfaffe von Kalenberg 24
 Plato 22, 132, 196
 Plautus 160
 Polybius 31
 Pope 147
 Praetorius 38, 39
 Pufendorf 82

 Quintilian 30

 Rabelais 132, 134
 Rabener 108, 195, 196, Anm. 7, 26
 Reich 137
 Reuter 117, 128
 Rohde 34
 Riefstahl 8, Anm. 87, 120, 162

Rist 140
Ritter 9, 24
Rolandslied 24
Rudolf von Ems 142, Anm. 23, 24

Sachs 124
Sachsenspiegel 143
Salfinger 103
Scaliger 140
Scheid 124
Schnabel 128, 164, 199
Scholte 44, 56, 57, 59, 60, 62
Schreiber 9, 11
Schubart 168
Schumann 91, 92, 94, 109, 110, 120, 127,
143, 167, 172, 196, Anm. 135, 136
Schummel 16, 124, 150, 165, 167, 188,
Anm. 147
Schupp 118
Schwietering 9, 161, Anm. 143, 187
Sidney 195
Sophokles 39
Sorel 7, 166, 171, 195, 199
Spee 160
Spenser 195
Steckner 10, Anm. 20
Sterne 8, 124, 129, 179
Stieler 168
Stilling 16, 119, 121, 122, 124, 188
Strabo 23
Stubenberg 84, 85, 121
Sturz 123
Suchenwirt 24
Sulzer 12
Swift Anm. 146

Talander 133
Tasso 21, 132
Thomasin von Zerclaere 142, 159, 162,
196
Thomasius 82, 140
Titurel 24, 128

Ulenhart 49
d'Urfé 176, 177, 197, 198

Venator 40
Vergil 21, 201
Vezin 16
Volkmann 40, Anm. 29

Wagner 85, 86, 87, 89, 117
Walther von Rheinau 162
Walther von der Vogelweide 143
Wehrli 59, 127, Anm. 101, 102
Weise 8, 66, 79, 113, 114, 119, 132, 140
Wernicke 163
Wickram 52, 93, 120, 144, Anm. 76, 136
Wieland 16, 122, 137, Anm. 26, 133
Wittenweiler 135
Wobeser 168, Anm. 178
Wolff 10
Wolfram 109, 129

Zedler 12, 13, 14, 108, Anm. 159
Zellweker 9, Anm. 76
Zesen 94, 99, 117, 118, 127, 140, 146, 164
Ziegesar 62
Zigler 88, 89, 90, 93, 195
Zimmermann 17, 119, 120, 163, 164, 167,
168, 169, 188

CURRICULUM VITAE

Ich, Hans Ehrenzeller, Bürger von St. Gallen, wurde am 24. Oktober 1918 als Sohn von Dr. Wilhelm und Louise Ehrenzeller-Lierheimer in St. Gallen geboren, wo mein Vater Geschichtslehrer am Gymnasium war. Ich besuchte die dortigen Primar- und Mittelschulen und wandte mich, nachdem ich im Herbst 1937 die Maturität (Typus B) bestanden hatte, dem Studium der Germanistik zu.

Ich hörte zunächst in Bern bei den Professoren Strich, de Boor und Fränkel Deutsche Philologie, bei Prof. Kurth Musikgeschichte und bei Prof. Näf Allgemeine Geschichte. Für das Wintersemester 1938/39 ließ ich mich in Bonn am Rhein immatrikulieren, wo ich bei den Professoren Naumann und Obenauer Deutsche Philologie, bei Prof. Holzmann Deutsche Geschichte und bei Prof. Thyßen Philosophie hörte.

Vom Frühjahr 1939 bis zum Frühjahr 1947 studierte ich in Basel Deutsche Philologie bei den Professoren Muschg und Ranke, Englische Philologie bei Prof. Lüdeke und Schweizergeschichte bei Prof. Bonjour. Außerdem hörte ich bei Prof. Kaegi, bei Dr. Stamm und bei Dr. E. C. Mason.

Während des Sommers 1941, des Winters 1943/44 und des Sommers 1946 war ich wegen meiner Lehrtätigkeit vom Besuch der Vorlesungen und Übungen dispensiert. Im Winter 1943/44 begann ich mit der Ausarbeitung meiner Dissertation, deren Thema ich selbst wählte. Sie entstand unter der Leitung von Professor Muschg, dem ich mich für Rat und Zuspruch dankbar weiß. – Von Frühjahr 1947 bis Sommer 1950 war ich Lektor für Deutsch an der Universität Oxford. – Am 19. Oktober 1950 bestand ich die Doktorprüfung in den Fächern Deutsch, Englisch und Schweizergeschichte. Seit 1952 bin ich als Lehrer für Englisch und Deutsch am Mädchengymnasium Basel tätig.